المنظمة العربية للترجمة

بيار ماشيري

بمَ يفكر الأدب؟

تطبيقات في الفلسفة الأدبية

ترجمة

د. جوزيف شريم

بدعم من مؤسّسة محمد بن راشد آل مكتوم

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية

كتب أعلام وقادة الفكر العربي والعالمي
لمتابعة الكتب التي نصورها ونرفعها لأول مرة
على الروابط التالية

اضغط هنا منتدى مكتبة الاسكندرية

صفحتي الشخصية على الفيسبوك

جديد الكتب على زاد المعرفة 1

صفحة زاد المعرفة 2

زاد المعرفة 3

زاد المعرفة 4

زاد المعرفة 5

scribd مكتبتي على

مكتبتي على مركز الخليج

أضغط هنا مكتبتي على تويتر

ومن هنا عشرات آلاف الكتب زاد المعرفة جوجل

بمَ يفكر الأدب؟

تطبيقات في الفلسفة الأدبية

لجنة الآداب والفنون

فواز طرابلسي (منسقاً)

علي الكنز

بهاء طاهر

فيصل دراج

المنظمة العربية للترجمة

بيار ماشيري

بمَ يفكر الأدب؟

تطبيقات في الفلسفة الأدبية

ترجمة

د. جوزيف شريم

مراجعة

د. بسام بركة

بدعم من مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم

الفهرسة أثناء النشر ـ إعداد المنظمة العربية للترجمة
ماشيري، بيار
بم يفكر الأدب؟: تطبيقات في الفلسفة الأدبية/ بيار ماشيري؛ ترجمة جوزيف شريم؛ مراجعة بسام بركة.
376 ص. ـ (الآداب والفنون)
ببليوغرافيا: ص 361 ـ 369.
يشتمل على فهرس.
ISBN 978-9953-0-1372-5
1. الفلسفة في الأدب. 2. الأدب الفرنسي ـ تاريخ ونقد. أ. العنوان. ب. شريم، جوزيف (مترجم). ج. بركة، بسام (مراجع). د. السلسلة.
840.9

«الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة
عن اتجاهات تتبناها المنظمة العربية للترجمة»

المنظمة العربية للترجمة

بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 5996 ـ 113
الحمراء ـ بيروت 2090 1103 ـ لبنان
هاتف: 753031 ـ 753024 (9611) / فاكس: 753032 (9611)
e-mail: info@aot.org.lb - http://www.aot.org.lb

توزيع: **مركز دراسات الوحدة العربية**
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 6001 ـ 113
الحمراء ـ بيروت 2407 2034 ـ لبنان
تلفون: 750084 ـ 750085 ـ 750086 (9611)
برقيا: «مرعربي» ـ بيروت / فاكس: 750088 (9611)
e-mail: info@caus.org.lb - Web Site: http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى: بيروت، حزيران (يونيو) 2009

المحتويات

دروب التاريخ

في عمق الأشياء

كل شيء يجب أن يزول

ملاحظة للقارئ

الفصول: الثاني (مدام دو ستايل)، والرابع (كونو)، والخامس (هوغو)، والثامن (سيلين) من هذا الكتاب، تمّت كتابتها استناداً إلى النصوص الآتية (التي كانت قد نشرت بشكل مختلف):

- كورين فيلسوفاً (مجلة **أوروبا** (*Europe*)، عدد رقم 693-694، كانون الثاني/ يناير - شباط/ فبراير 1987).

- ثقافة وطنية وثقافة كوزموبوليتية (Culture nationale et culture cosmopolite)، عند مدام دو ستايل (في مجلة ترانسفير (*Transfers*)، باريس، دار البحث حول الحضارات، 1988).

- كونو تلميذ وقارئ لكوجيف (مجلة **أوروبا** (*Europe*)، عدد رقم 650- 651، حزيران/ يونيو - تموز/ يوليو 1983).

- ريمون الحكمة (في **كونو اليوم** (*Queneau aujourd'hui*)، باريس، دار كلانسييه غينو، 1985).

- كونو والبحث عن علم مطلق للتاريخ (**أزمنة متداخلة** (*Temps mêlés*)، فيرفييه، تموز/ يوليو 1987).

- صور الرجل السفلي (Figures de l'homme d'en bas)

(**هيرميس** Hermès، إصدار المركز الوطني للبحوث العلمية 1988).

ـ المترو السحري لسيلين (مجلة **قرن** (*Siècle*) عدد رقم 2، خريف 1986).

أما الفصول: الثالث (صاند)، والسادس (باتاي)، والتاسع (فلوبير)، فإنها تستعيد مضمون البحوث المقدمة في مجموعة البحث حول تاريخ المادية في جامعة باريس 1.



مقدمة المترجم

ما هي الإشكالية التي يطرحها هذا الكتاب؟

إنها من خلال العنوان الرئيسي دراسة للفكر الكامن في الأدب، ومن خلال العنوان الفرعي محاولة في الفلسفة الأدبية وطبيعة العلاقة بين الأدب والفلسفة.

قد يتبادر الى الذهن أن المقصود بذلك أن الأدب يتضمن أفكاراً فلسفية يمكن استخراجها من النسيج الأدبي ودراستها دراسة مستقلة، وأن الفلسفة تتضمن عناصر أدبية يمكن أن تُدرَس علاقتها بالمضمون الفلسفي بحصر المعنى، كما تُدرس خصائصها على ضوء أحد المناهج الفلسفية. ولكنّ هذه نظرة سطحية تبسيطيّة تسيء في آن واحد الى الأدب والفلسفة، وهي، بطبيعة الحال ليست أطروحة المؤلّف، ذلك أن العلاقة بين الأدب والفلسفة أكثر تعقيداً والتباساً، فهما خلال فترة تاريخية طويلة لم يكونا منفصلَين.

مفهوم الأدب، كما نعرفه اليوم حديث العهد في أوروبا، إذ بدأ يتحدد في القرن الثامن عشر، ذلك أن الأصل اللاتيني للفظة (Littera) يدلّ على النصوص التي تُكتب لتُحفظ، أيّاً تكن مواضيعها، وظلّ هذا المعنى سائداً حتى أواخر القرن السابع عشر.

كتاب مدام دو ستايل: *De La littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* الصادر سنة 1800، كان محطة رئيسية في تكوّن المعنى الحديث للأدب، وموقف الفيلسوف الألماني «كنْت» قبل هذه الفترة بقليل كان حاسما في تكريس هذا الفصل بين مجال الفن (ومن ضمنه الأدب) ومجال العلم، وذلك من خلال مذهبه النقدي الراديكالي. يقول في **نقد ملكة الحكم**: «لا يوجد علم جميل، بل فنون جميلة... إن علماً يصبو الى أن يكون جميلا لا معنى له. لأننا إذا سألناه، كعلم، عن المبادئ والبراهين، لن نحصل منه إلاّ على كلام جميل». ذلك أن العلم يبحث عن الأسباب والعلل ويعتمد على التجربة والبراهين العقلية، والفلسفة تبحث عن العلل الأخيرة لقضايا الحياة والوجود على ضوء العقل والمناهج الفكرية وهي وثيقة الصلة بالعلوم المحضة والعلوم الإنسانية على اختلافها، حتى ليمكن القول إن «العنصر الأدبي»، إذا ما داخلها يشكّل في نظامها نقاط ضعف، وإن أصالة التفكير الفلسفي يتحدد في مدى بعده عن الأسلوب الأدبي، والتزامه بالمناهج الفكرية الصارمة، وتاريخ الفلسفة زاخر بالفلاسفة ـ العلماء أو العلماء ـ الفلاسفة.

ولكن هذا الفصل نتاج تاريخي عائد الى مفهوم محدّد للأدب، في فترة زمنية معيّنة، ومفهوم محدّد للفلسفة أكثر ممّا هو حاصل في طبيعة كل منهما، فهو لم يكن قائما في الفكر اليوناني القديم مثلا، ولم يعد قائماً في الفترة الحديثة والمعاصرة، حيث تتداخل الفلسفة بالأدب، وحيث يتضمن الأدب فكراً فلسفياً وتعالج قضايا فلسفية بأسلوب أدبي، كما زالت الحدود بين الأنواع الأدبية وبين فنون النثر وفنون الشعر، فمفهوم الأدب، في الفكر النقدي الحديث، طرأتْ عليه تحولات جوهرية، وتعريفه قضيّة مطروحة بشكل دائم ومجال مفتوح لا يبدو أنه قابل للانغلاق قريباً، يطرحه الأدباء كما يطرحه

الفلاسفة والنقاد، من سارتر الى بلانشو ورولان بارت، على سبيل المثال. فاعتبار الأدب «فناً من فنون اللغة»، ليس تعريفاً، لأنه ليس كذلك فحسب، وليس هذا سوى وجه من وجوهه، كما أنّ اعتباره لقاء بين الفن التعبيري والخطاب الأيديولوجي، وجه آخر وليس الوجه الوحيد. والأدب مهما تجرّد فناً يبقى تعبيراً عن «أفكار»، ولكنها متجسدة في مواقف وفي وجود إنساني، وهو شديد الارتباط، عن وعي أو غير وعي بالقيم الأخلاقية والإنسانية وبقضايا المجتمع تأثراً وتأثيرا... وكل ذلك يزيد من تعقيدات العلاقة بين الأدب والفلسفة.

هل تعني «الفلسفة الأدبية» إذا «استخراج» العنصر الفكري من الآثار الأدبية، عزل المفاهيم والقضايا الفلسفية عن «المادة الأدبية»، عن فن السرد مثلا وفن الأسلوب، ودراستها دراسة مستقلة، وهكذا يتمّ الجواب عن السؤال الذي يطرحه الكتاب: **بمَ يفكر الأدب**؟ إذا أمكن ذلك، أي عزل العنصر الفكري عن «المادة الأدبية»، فهذا يعني أن الفكر طارئ عليها وأن وجوده عرضيّ وليس عنصراً مكوّناً من عناصره الجوهرية، وهو بالتالي ليس أدباً بالمعنى الصحيح، وهذا «المضمون» الفكري المستخرج لا ينتمي انتماءً أصيلا الى الفلسفة لأنه لا يستوفي متطلبات المنهج الفلسفي.

أخيراً، هل تعني الفلسفة الأدبية إخضاع النصوص التي اصطُلح على تسميتها أدبية للدراسة على ضوء أحد المناهج الفلسفية؟

عرف تاريخ الأدب والنقد الكثير من الدراسات التي تستوحي مناهج العلوم الإنسانية كعلم النفس وعلم الاجتماع... ولعلّ أحدثها تلك التي تعتمد العلوم اللسانية وأشهرها المنهج البنيويّ، وهي في نظر المؤلف قاصرة لا تحيط بالموضوع ولا ترى منه سوى جانب واحد ولا تؤدي النتائج التي تُرتجى منها. ذلك أن النص الأدبي ليس

نظاماً مكتملاً، مكتفياً بعناصره وأدواته، بحيث يؤلف بنية مغلقة، بل هو طاقة متجددة، لا يوجد إلاّ في تفجره وانفتاحه على تعدد في المعاني والدلالات والإيحاءات، فهو يتوالد باستمرار، ولكونه كذلك لا يتضمن أجوبة جاهزة عن أسئلة مطروحة مسبقاً، فتأتي النظريات الأدبية لتكشف عن هذه الأجوبة بشكل واضح ونهائي. النص الأدبي هو هذا النوع من الكتابة الذي يحتمل عدداً غير محدّد من القراءات التي تكشف عدداً غير محدد من الإيحاءات، وهو إذا وهب دلالته «الحقيقية» من خلال أيّ من المناهج فهو نتاج ميْت.

لا ينفي المؤلّف أيّاً من المناهج التي سبق ذكرها، ولكنه يعتبرها غير كافية، وهي كلّما ادّعت التوصل الى نتائج نهائية تتهافت وتُظهر عجزها كلما اقتصرتْ معالجتها على زاوية واحدة. الفلسفة الأدبية منهج آخر في «قراءة» الأدب، يقترحه المؤلف، وهو لا يلغي سواه، بل يرى أنه يكشف جوانب مهمة وأساسية في النتاج الأدبي.

فإذا كان الأدب لا «يفكّر» كما تفكّر الفلسفة، ولا يحتمل وجود أفكار فلسفية جاهزة تضاف اليه وتُنتزَع منه، لأنها تكون بمثابة خلايا ميتة في جسد حيّ، وإذا لم يكن فناً لغوياً صرفاً ولا شكلاً خالياً من مضمون، فإنّ الأدب وهو يُنتج أشكالاً وصوراً وأنماطاً تعبيرية وصفية وسردية وحوارية، يُنتج في الآن ذاته «أفكاراً» ويطلق «رسائل»، ولكنها ليست أفكاراً مجردة كما هي المفاهيم الفلسفية، وليست رسائل مباشرة، كما هي الرسائل في التوجيهات الأخلاقية والمبادئ التعليمية، وكونها كذلك لا ينتقص من قيمتها كتجارب فكرية، بل يُكسبها صفة خاصة ويمنحها بُعداً آخر. إنها نسيج ضمن نسيج متشابك الخيوط كثير التشعب، متعدد الألوان، على الباحث أن يُحسن تمييزها وملاحقة تعرجاتها والتفافاتها من دون أن ينقلها الى نطاق آخر، ومن دون أن يجردها من طبيعتها الأدبية.

هذا هو مفهوم المؤلف للفلسفة الأدبية، وهذا ما حاول تطبيقه على النماذج الأدبية التي اختارها، ففي رأيه أن الأدب، من دون أن يخرج من «أدبيته»، بل وهو متجذر فيها يمكن أن يوجّه رسائل للفلسفة هي بحاجة إليها، أكثر من حاجة الأدب الى أفكار فلسفية، فالمنحى الذي يتخذه في بحثه ينطلق من الأدب ليبلغ الفلسفة وليس العكس كما درجت العادة.

وهنا نتساءل: ما الذي تجنيه الفلسفة في هذه الحركة المعاكسة؟ وكيف تتحقق هذه الفائدة في النهج الفلسفي؟

رأينا أن النص الأدبي ليس بنية مغلقة وليس شكلاً فنياً فحسب، بل هو شبكة من «أشكال معرفية» ولكنها ليست معطاة مباشرة، بل يجب أن تُنتزَع من النص، والنص بدوره ليس له وجود ثابت ونهائي، فهو لا يتحقق بالفعل إلاّ في علاقاته مع نصوص أخرى وفي توالده المستمر عبر «قراءات» متعددة، إذ إن القراءة فعل إبداعي، به يحافظ النص على إبداعيته، في هذه التعددية تسقط الحتمية كما تسقط الموضوعية المطلقة والحقيقة الواحدة الثابتة، وفي ذلك دروس تقدَّم لبعض المذاهب والمناهج الفلسفية المتشددة في نزعتها اليقينية، والمبالغة في تفاؤلها بالتوصل الى حقائق نهائية. هكذا يحمل الأدب الفلسفة على وعي حدودها وإدراك نسبية المعرفة والاعتراف بأنْ لا حقيقة مطلقة، بل حقائق نسبية، وذلك في موقف نقدي ذاتي هي بحاجة اليه، فإذا اعتادت الفلسفة خلال عصور أن تفكر انطلاقاً من معطياتها ومناهجها الخاصة، وأن تتكلم لغتها الخاصة، فإن الأدب يفتح لها منافذ جديدة ويقدّم لها مواد جديدة لم تتعودها، ويحملها على النظر الى القضايا من زوايا مختلفة وبرؤيا جديدة، كما أنه يخفف من اطمئنانها ويخلّصها من الكثير من أوهامها، ويخفف من جفافها وعبوسها، ويعيد الى الممارسة الفكرية شيئاً من «اللعب» الذي هو مظهر إبداعي يُدخل الفكر في مناطق لم

يألفها، ويبثّ في مذاهبه حركة وحياة وتعدداً في الأصوات.

هكذا تبدو لنا النصوص الأدبية تحت أنوار هذا المنهج الجديد الدائم الحركة بين الأدب والفلسفة وبين النصوص الأدبية ذاتها، قارئاً الواحد منها على ضوء الآخر ومن خلاله، في تشابك موضوعاتها وتنوع إيقاعاتها، كأنها سيمفونية كاملة، ففلسفة التاريخ عند «هيغل» وشارحه كوجيف من خلال روايات كينو غير ما هي في ذاتها، وقصص كينو في استيحاءاتها الحرة والساخرة والعابثة أحياناً للهيغلية، غير ما هي في ذاتها... كما أن كلاً من الأدباء الذين تتناولهم الدراسة ينكشف له وجه جديد، فلوبير رائد الواقعية والداعي الى لاذاتية الأدب، تنكشف عنده العلاقة المعقدة بين النزعتين المتناقضتين، كما تنكشف لاواقعيته، بل مثاليته، فهو الذي صوّر المشاهد الأكثر إثارة للتقزز، مشاهد الأقذار التي يغوص فيها الخنزير وهو يتلذذ فيها... هو ذاته يقول: «فوق الحياة، فوق السعادة، هناك شيء ما أزرق ومشعّ، سماء شاسعة ثابتة ولطيفة، الأشعّة التي تصلنا منها تكفي لإحياء عوالم. تألّق العبقرية ليس سوى انعكاس شاحب لهذه الكلمة المستترة». وهو الذي شبّه نفسه بالخنزير مراراً، وتمنى أن يكون مادة، تمنى كذلك أن يكون ملاكاً، فكأن الواقعية ليست سوى حجّة أو قناع لمثالية جوهرية تبلغ ذروتها في جهد لتجريد العالم تجريداً كاملا، وإذا بـ «فلوبير» يلتقي بـمالارميه (Mallarmé) في بحثهما عن المطلق ومعاناتهما لتجربة العدم.

لا شك في أن المثقف العربي، وبنوع خاص الناقد الأدبي يجد في هذا الكتاب مادة خصبة، نظرية وتطبيقية ومنهجاً للقراءة فيه الكثير من الابتكار والجهد الشخصيّ يضاف الى المناهج النقدية المعروفة، فهو يفتح له آفاقاً واسعة.

تبقى أسئلة تطرح نفسها بشكل طبيعي: هل يصلح تطبيق هذا

المنهج على جميع النصوص الأدبية؟ وكيف تختار النصوص التي تُقرأ هذه القراءة؟

إن جميع النصوص التي اختارها المؤلف تنتمي الى الفن القصصي، والى فترة زمنية محددة تمتد بين أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن العشرين، فهل يطبَّق هذا المنهج على نصوص غير قصصية، شعرية أو مسرحية مثلاً وفي فترات تاريخية مختلفة؟ كتاب بيار ماشيري كان رائداً ومؤسّساً، والدراسات التي تليه كفيلة بالجواب.

أمّا الترجمة العربية فقد حرصنا فيها على الأمانة والدقة الى أبعد الحدود، حتى إن النص العربي لا يعكس المضمون الفكري فحسب، بل حركة الأسلوب، كما حرصنا على ترجمة جميع الملاحظات ونصوص الاستشهادات، مضيفين في الهوامش بعض تعليقات وإيضاحات وشرح لتعابير ومفاهيم فلسفية تسهيلاً للقارئ. كما أننا أشرنا في الهوامش الى عدد غير قليل من الأخطاء الطباعية وأخطاء السهو والتحريف في نصوص الاستشهادات وذلك بالرجوع الى أصولها ومختلف طبعاتها حرصاً على الدقة والأمانة ولاستقامة المعنى الذي ينعدم أو يُحرَّف ويشوّه بهذه الأخطاء.

الفصل الأول

بمَ يفكر الأدب؟

أدب وفلسفة ممتزجان

«يجب أن لا نمارس الفلسفة إلاّ بشكل قصائد». من الممكن أن يكون هايدغر (Heidegger) قد كتب مثل هذه العبارة، ولكن على الأرجح هو قد كتبها. إنها تقع ضمن مجموعة من الملاحظات المجزّأة التي كتبها فيتغنشتاين (Wittgenstein)، وهي ترنّ فيها بسخرية في منظور نقدي، من الدرجة الثانية، إذا صحّ التعبير[1]، في ملاحظة أخرى من هذه المجموعة، يحلو لفيتغنشتاين أن يَذْكُر مَثَل باسكال (Pascal) «الذي يُعجَب بجمال مقولة في نظرية الأعداد، وكأنه يُعجَب بجمال منظر من مناظر الطبيعة»[2]. كم هو جميل الحق، وبنوع أخصّ

[الهوامش المشار إليها بـ (*) هي من وضع المترجم، أما تلك المشار إليها بأرقام تسلسلية فهي من وضع المؤلف].

(1) انظر: Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées*, traduit de l'allemand par: Gérard Granel (T.E.R.: Bilingue, 1984), p. 35,

هذه الملاحظة تعود إلى الفترة 1933-1934.

(2) المصدر نفسه ص 53، تعود الملاحظة إلى عام 1942.

كم هو جميل الاعتراف بأنه حقّ! يشير فيتغنشتاين، في المعنى ذاته على ما يبدو، إلى «الشبه المدهش بين البحث الفلسفي (ربما بنوع خاص في مجال الرياضيات) والبحث في علم الجمال». ثمّ يضيف - وكأنه يحتفظ بمسافة من موقف الموافقة الساذجة الذي ينسبه مع ذلك إلى باسكال -: «مثلا ما يبدو أنه غير مقبول في هذا اللباس، ما يكون ملائما ... إلخ»[3]. وهكذا، وضْعُ الفلسفة في شكل شعري يعني جعْلها تقتصر على حلّ مسألة ضبط، خاضعة «جماليا» لأحكام ذوقية.

وإذا بالغنا في هذا النمط من النهج الفكري أمكن القول إن الفلسفة ليست سوى أدب: كأنها ستجد حقيقتها النهائية في الأدب. حقيقة صامتة، ملقاة في هوامش نصّه، هذه هي الأطروحة التي يدافع عنها دريدا (Derrida): «لقد محت الميتافيزيقا في ذاتها المشهد الخرافيّ الذي أنتجها، والذي بقي مع ذلك فاعلا، ومتحركا، ومكتوبا بالحبر الأبيض، في شكل رسم غير مرئيّ ومغطّى في الطّرس»[4]. يمكن القول أيضا إن فلسفيّ الفلسفة، أي التفكير النقدي لخطابها هي، يعود، في نهاية الأمر إلى الأدب الذي يرسم نوعا ما حدودها التي ترجع إليها، كما ترجع إلى أصل سرّي، حيث تتلاشى الادعاءات التأملية لفكر صاف ومطلق.

إنّ اعتبار الأدب مكبوت الفلسفة، يعني قلب الوضع التقليدي لنهج تفسيري، يعرض الأدب كحيّز لكشف جوهري، ويعتبر بالتالي الفلسفة كأنما هي لافكريّ الأدب، أو الذي مازال غير فكريّ في

---

(3) المصدر نفسه ص 36، تعود الملاحظة إلى عام 1936.

(4) انظر: Jacques Derrida, «La Mythologie blanche: La Métaphore dans le texte philosophique,» *Poétique*, no. 5 (1971), p. 4,

وهذا النص أعيد نشره في: Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, collection critique (Paris: Editions de minuit, 1972), p. 254.

الأدب. وهذا يعني نفي خرافة الأدب الممتلئ بمعنى ضمنيّ، وردّها إلى طبيعتها الخيالية، بحيث لا يتطلب هذا المعنى إلاّ أن يُدرك من جديد وأن يُكشف عنه، حتى يتفتح كأنه في فجر حقيقته الأولى. وهذا يعني في الآن ذاته القبول بأن النصوص الأدبية لا يعبرها فكر تلميحي إلاّ عرضا، حتى ليبدو أنه غائب عنها حتى الامّحاء. إلى أيّ حدّ يرد هذا الفكر في خطاب الأدب، كحضور عارض بإمكانه أن يبقى خفيّا من دون أن يُحدث أثرا سيّئا؟ أم أن هذا الفكر يسهم حتما في حياكة نسيجه؟ أيّ شكل من أشكال الفكر تتضمنه النصوص الأدبية، وهل يمكن استخراجه منها؟ ذلك أننا إذا تعرّفنا في الأدب على حقيقة الفلسفة، فمن الضروريّ إذا أن نجد في الكتابات الأدبية حقيقةً ما، بالمعنى الفلسفي للكلمة.

«لا شيء يفرض أن هناك حلاّ للتعارض بين الأدب والفلسفة؛ بل على العكس من ذلك، إن اعتبار هذا التعارض دائما وجديدا أبداً، يؤكّد لنا أن جفاف الكلمات لا يُطبق علينا كطبقة من الجليد»[5]. يبدو أن المواجهة بين الأدب والفلسفة مغلقة في دائرة سحيقة القدم، فكما يذكر ديوجين لايرس (Diogène Laërce)، اتهم البيتاغوريون إمبيدوكليس (Empédocle) الفيلسوف الشاعر بإفشاء أسرار جمعيتهم، وذلك باللجوء إلى أشكال شعرية مستوحاة من هوميروس (Homère) لتعميمها[6]. ولكن، في عرضه لحياة أفلاطون (Platon)، حيث يذكر أنه بحسب ألكيموس (Alkimos) «استخدم أفلاطون كثيرا

---

(5) انظر: Italo Calvino, «Philosophie et littérature,» *Times* (1967), الترجمة الفرنسية في: Italo Calvino, *La Machine littérature* (Paris: Seuil, 1984), p. 37.

(6) انظر: Diogène Laërce, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, traduction nouvelles avec notice, introduction et notes par Robert Genaille (Paris: Garnier-flammarion, 1965), tome 2, pp. 144-145.

مؤلفات الشاعر الهزلي إبيشارم (Epicharme)»، ومن إبيشارم ذاته، يورد ديوجين لايرس هذا المقطع: «سيتناول أحدٌ ما أشعاري ويجرّدها من إيقاعها / ويكسوها ثوباً أرجوانياً ويجملها / وإذ لا يعود أحد قادراً على مقاومته، سيقنع الأشدّ عصياناً»[7]، في الصراع الحاد بين العلنيّ والباطنيّ، بين الظاهر والخفيّ، الفلسفة والأدب واقعان في دوّامة، كأنّ الواحد منهما يمنح الآخر الدافع الأوّليّ الذي يطلق حركته في أخذٍ ورد متواصلين: في رسمه صورة «سقراط الموسيقيّ» غمس أفلاطون ذاتُه الأسطورة (Muthos) والفكر (Logos) في قاع أصليّ واحد[8].

الأدب والفلسفة «ممتزجان» امتزاجاً معقداً[9]. هكذا كانا على الأقل إلى أن أقام التاريخ بينهما نوعاً من القسمة الرسمية. تقع هذه الفترة في أواخر القرن الثامن عشر عندما بدأ لفظ «الأدب» يستعمل بدلالته الحديثة[10]. شهد ديديرو (Diderot) هذا التحول الذي فصل بين الأدب والفلسفة وقدّم فيه شهادة ملؤها الحنين، كما لو كان هو

---

(7) المصدر نفسه، المجلد 1، ص 166-168.

(8) Platon, *Phédon* ([s. l.: s. n., s. d.]), 60d-61c.

(9) «أدب وفلسفة ممتزجان» (Littérature et philosophie mêlées)، هذا عنوان لمجموعة مقالات نشرها هوغو (Hugo) سنة 1834، وقد أخذه نانسي (J.-L. Nancy) ولاكو-لابارت (Ph. Lacoue-Labarthe) ووضعاه في رأس أحد أعداد المجلة التالية: *Poétique*, no. 21 (1975),

الذي خصّصاه بالتحديد لهذه «العقدة».

(10) تقع هذه الفترة بين 1760، السنة التي أصدر فيها ليسينغ (Lessing) مجلّته *Briefe die neueste literatur betreffend*، و1800 التي ظهر فيها مؤلَّف مدام دو ستايل **الأدب بالنظر إلى علاقته بالمؤسسات الاجتماعية** (*De La Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*).

في هذا الموضوع انظر: R. Escarpit, *La Définition du terme littérature*: *Actes du IIIe congrès de l'association internationale de littérature comparée* (Utrecht: [s. n.], 1961).

ذاته واقفاً على الضفّة السابقة معزولاً بهذا الانقطاع: «كان الحكيم في ما مضى فيلسوفاً وشاعراً وموسيقياً. لقد انحطّت هذه المواهب بانفصالها بعضها عن بعض، دائرة الفلسفة ضاقت، والشعر افتقد الأفكار، كما افتقدت الأناشيد القوة والعزم، والحكمة التي حُرمت من هذه الأعضاء لم تعد تُسمِع الشعوب بالسحر ذاته»[11].

أمّا كَنْت (Kant) المقيم على المقلب الثاني من هذا الانفصال، فقد شرعَنَ القسمة التي أحدثها الانفصال، في سياق ثورة فكرية راديكالية تمنع أيّ رجوع للحالة السابقة: «لا توجد علوم جميلة، بل هناك فقط فنون جميلة . . . إن علماً يصبو إلى أن يكون جميلاً هو لغوٌ، لأننا إذا سألناه، باعتباره علماً عن مبادئ وبراهين، فلن نحصل إلاّ على كلام جميل»[12]. من الأفضل إذاً أن يكون الحق قبيحاً: وإذ رفض كَنْت

---

(11) انظر: Denis Diderot, «Entretiens sur le fils naturel, troisième entretien,» dans: Denis Diderot, *Oeuvres complètes*, éd. Chronologique (Paris: Le Club français du livre, 1970), tome 3, p. 198.

من جهة ثانية، يبدو أن مفهوم ديديرو للعبقرية قد قاده إلى الدفاع عن رأيه في أولية الشعر بالنسبة إلى الفلسفة: «يفترض الشعر حماسة تكاد تصدر عن الوحي الإلهي. تطرأ على الشاعر أفكار عميقة يجهل مبدأها ونتائجها، في حين أنها ثمرات تأمل طويل عند الفيلسوف فيتعجب لذلك ويهتف: ما الذي أوحى إلى هذا المجنون هذا القدر من الحكمة؟»، انظر: Denis Diderot, «Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvetius intitulé l'homme,» dans: Diderot, *Oeuvres complètes*, tome 11, p. 533.

(12) Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduction par A. Alexis Philonenko (Paris: J. Vrin, 1965), p. 136,

هذه الفكرة التي يبدو أن أفكار فيتغنشتاين (Wittgenstein) التي ذكرناها في المقدمة رجْع صدى لها، ربما شكلتْ لكَنْت نقطة انطلاق لمسيرته الفكرية، نجد خطوطاً عامّة لها في هذه الملاحظة الملحقة بـ **ملاحظات حول الشعور بالجمال والسموّ** (*Observations sur le sentiment du beau et du sublime*) سنة 1764: «الذوق يضايق الذكاء. عليّ أن أقرأ وأعيد قراءة «روسّو» حتى يتوقف جمال التعبير عن تشويش فكري؛ عندئذ فقط أستطيع أن أدركه إدراكاً عقلياً»، انظر: Immanuel Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, traduction française par R. Kempf (Paris: Vrin, 1953), p. 65, =

المزج القديم بين الحق والجمال، أقام بينهما حدّاً لا يمكن تجاوزه وأكد أن إخضاع الخطاب الفكري لحكم الذوق إضعاف لمضمونه العقلي، «. . . يتوقف الفن في مكان ما، لأنّ هناك حدّاً مفروضاً عليه لا يستطيع تجاوزه، هذا الحد، من الأرجح أنه قد بلغه منذ زمن بعيد ولم يعد من الممكن إزاحته»[13]. يبدو أن مفهوم هيغل (Hegel) لموت الفن قد أعلنت هنا تباشيره: عندما يبلغ الفن الحدود المفروضة على طموحاته لا يبقى له سوى أن يمّحي ليترك المجال حرّاً لأشكالٍ أخرى من الإنتاج الروحي غير القابلة للتحول إلى مقاييسه الذاتية.

في النهاية، أفضت هذه الفكرة إلى مذهب جمالي من النوع الذي بشّر به كروتشه (Croce)، القائل بأنّ الظاهرة الفنية، بسبب طابعها الماقبل عقلي، تمثّل الحدس المباشر المتحرر من أي تبعيّة لجهة اتخاذ موقف أيديولوجي أو نظري: فعْل الخلق يعبّر عن نفسه مباشرة في كلّية الأثر الصافية حيث الحدس والانفعال يسيطران سيطرة مطلقة في غياب التمييز بين الشكل والمضمون. عندئذ، وقد تحرّر الفن من كل همّ عقليّ يثبت استقلاليته بالنسبة إلى الأخلاقيات والسياسة والفلسفة التي لا يمكن لها سوى الإمعان في استغلاله.

إنّ الظروف التي رُسم فيها هذا المخطط الفاصل تُظهر ذلك: المواجهة بين الأدب والفلسفة التي تعتبرهما كيانين جوهريّين مستقلين، ومنغلقَين في الحقل الذي يحدّد كلّ واحد منهما ويثبّت حدودهما، هذه المواجهة هي إنتاج تاريخي. وهذا الإنتاج يتوافق مع فترة زمنية خاصة في تطور العمل الفلسفي والأدبي حيث يكونان خاضعَين لقواعد مستقلة ومتعارضة. عندئذ تبدأ في آن واحد سيطرة الأدب والتفكير في

كل هذه المقاطع المختارة من كنت، وكذلك المقطع التالي، واردة في دراسة: Jean-Luc Nancy, «Logodaedalus,» *Poétique*, no. 21 (1975).

(13) Kant, *Critique de la faculté de juger*, p. 140.

نهاية الفلسفة: إنهما نموذجان «حديثان» بامتياز[14].

هل يمكن أن يكون زمن الانفصال هذا قد انقضى؟ هذا ما لا يُسمح بقوله، إلا إذا شئنا أن نتنبأ، وهذا أيضاً شكل من أشكال أن نبقى حديثين. ولكن يجب أن يكون بالمستطاع العودة إلى التمييز الذي أقامه، مجرّدين إياه من طابعه التحديدي الجوهري، كما كان غالباً خلال ما يقرب من قرنين. عندئذ «الفصل» بين ما يعود إلى الفلسفي في النصوص، وما يعود إلى الأدبي، يقتضي حلّ النسيج المعقّد الذي تتداخل فيه خيوطهما، يمرّ الواحد فوق الآخر، وتنعقد وتنفك، وتتمازج وتتناسج بحيث تؤلف شبكة مميزة، في داخلها تجتمع الخيوط من دون أن تختلط، راسمةً أشكال معانٍ فريدة، وملغزة، وهجينة. ما نهدف إليه هنا، في شكلٍ من الأشكال، هو الدفاع عن النزعة الفكرية للأدب، مؤكدين أنه يملك قيمة تجربة فكرية أصيلة: فبهذا المعنى سنتكلم عن «فلسفة أدبية». ولكننا سنتجنب، في الآن ذاته الوقوع في الخيار بين «أدب» فارغ أو مليء بـ «الفلسفة»، وبين «فلسفة» فارغة أو مليئة بـ «الأدب»، لأن الأدب كأدب، كما أشرنا منذ قليل، لا يوجد إلاّ كمفهوم فلسفي، وهذا المفهوم لا يستنفد الواقع المعقد للنصوص الأدبية.

إنَّ إعادة قراءة بعض الأعمال التي يُعتبر أنها تنتمي إلى مجال الأدب، في ضوء الفلسفة، يجب ألاّ يكون في أيّ حال لجعلها تُفصح عن معنى خفيّ يلخّص توجهها الفكريّ، بل لإيضاح بنيتها المتعددة التي تحتمل، لكونها متعددة، طرائق متمايزة في المقاربة، فكما أن الخطاب الأدبيّ الصرف، كالخطاب الفلسفيّ الصرف، غير موجود، ولا توجد إلاّ خطابات ممتزجة، تتداخل فيها، وفي

---

(14) هذه الحداثة متمثلة بشكل كامل في ميثولوجيا «الكتاب» الغائب (أو الآتي) الذي يحتفل بالوحدة المفقودة بين الأدب والفلسفة لدى شعراء ومنظّرين من الأتنيوم (L'Athaeneum) إلى بلانشو (Blanchot) مروراً بمالارميه (Mallarmé).

مستويات متعددة، ألعابٌ لغوية، مستقلة في أنظمة مراجعها وفي مبادئها، كذلك من المستحيل تحديد نسبة الشعريّ والروائيّ والمنطقيّ تحديداً نهائياً، هذه النسبة التي تَظهر بشكل عالمي في أشكال تغيّراتها. عندئذ لا بد أن يظهر أن الفلسفيّ يدخل في النصوص الأدبية على مستويات متعددة، وأنه من الضروريّ تفكيكها بعناية وفق الوسائل التي تتطلبها والوظائف التي تشغلها.

على المستوى الأكثر بدائيةً، العلاقة بين الأدب والفلسفة توثيقية بالمعنى الحصري: تطفو الفلسفة على سطح الآثار الأدبية كمرجع ثقافيّ، أُتقن إلى حدٍّ ما، وكاستشهادٍ بسيط غالباً ما يمرّ من دون أن يُلاحَظ، وبسبب جهل قرّائه وشرّاحه. وعلى مستوى آخر، يقوم البرهان الفلسفيّ تجاه النص الأدبيّ بدور عاملٍ شكليّ حقيقي: هذا ما يحدث عندما يرسم المظهر الجانبيّ لشخص، أو ينظّم السياق العامّ لقصةٍ ما، أو حتى عندما يرسم لها الإطار أو يبني طريقة سردها. أخيراً، بإمكان النص الأدبيّ أن يصبح حاملاً لرسالة فكرية، غالباً ما يُنقَل مضمونها الفلسفيّ إلى مستوى التواصل الأيديولوجي.

الإجابة عن سؤال: «بمَ يفكر الأدب؟»، يعني أخذ جميع هذه الأنظمة بالاعتبار، وفي البداية على الأقل، عدم تفضيل واحد منها على سواه: هذا هو الشرط لكي تُستخرج في النهاية تعاليم فلسفية من قراءة النصوص الأدبية.

تمارين الفلسفة الأدبية

لنأخذ مدوّنة مختارة صدفة إلى حدٍّ ما، مؤلفة من:

CVJS **المئة والعشرون يوماً من سادوم** (*Les Cent vingt journées de Sodome*) (Sade, 1784).

C **كورين أو عن إيطاليا** (*Corinne ou de l'Italie*) (Mme de Staël, 1807).

S **سبيريديون** (Sand, 1839) (*Spiridion*).

M **البؤساء** (Hugo, 1862) (*Les Misérables*).

TSA تجربة القديس أنطونيوس (*La Tentation de saint Antoine*) (Flaubert, 1874).

D **مستندات** (Bataille, 1930) (*Documents*).

PMA **صديقي بيارو** (Queneau, 1930) (*Pierrot mon ami*).

EPY **حوارات مع البروفسور** Y (*Entretiens avec le professeur Y*) (Céline, 1955).

RR **ريمون روسيل** (Foucault, 1963) (*Raymond Roussel*).

ما يدعو للدهشة من الوهلة الأولى، هو التباين في هذا الجدول، حيث تتجاور نصوص روائية، مثل **كورين** و**صديقي بيارو**، مع نصوص تنتسب إلى الأدب الفكريّ، مثل **سبيريديون** و**تجربة القديس أنطونيوس** ونصوص فكرية ذات طابع نظريّ تتناول طبيعة الظاهرة الأدبية، كتلك التي تُستخلَص من المقالات التي ضمّنها باتاي (Bataille) **مستندات** (*Documents*) و**حوارات مع البروفسور** Y لسيلين (Céline)، والدراسة التي خصّها فوكو (Foucault) لـ ريمون روسيل (R. Roussel) إلى جانب هذه الآثار، آثار أخرى لا يمكن تصنيفها لأنها متعلقة بكلّ هذه الفئات، وهي في الآن ذاته تتجاوزها: **المئة والعشرون يوماً من سادوم** و**البؤساء**، رائعتان منعزلتان في تفردهما الاستثنائي الذي يبدو أنه يجسّد نوعاً من المطلق.

مع ذلك، ما يجمع بين هذه النصوص هو أنها تنتمي جميعاً إلى عصر الأدب كما انتشر خلال ما يقرب من قرنين حتى يومنا هذا. إنها ترسم علامات الفضاء الأدبيّ بالمعنى الحصريّ في ارتفاعاته وانخفاضاته، في آفاقه الواسعة وطرقه الضيقة، بل حتى في مآزقه وفق نظام المناوبة المعقّد الذي يجمع الأشكال العفوية ظاهرياً إلى الأشكال الصادرة عن تفكير في الكتابة، وهي تجمع إلى ذلك **الأدب الكبير**

والأدب الصغير، لأنها تقيم تواصلا بين فكتور هوغو وأوجين سو (Eugène Sue)، بين غوستاف فلوبير وجول فيرن (J. Verne)، بين ريمون كينو (R. Queneau) وبيار فيري (P. Véry)، وفي الآن ذاته تجعل من الحدود التي تبدو كأنها تفصل بين ما يمكن قوله وما هو متعذر القول حدودا مترجرجة، في ما يتخطى التمييز بين الأنواع ومقاييس التقييم التي تفصل بين «الأدبيّ» وبين ما لا يُعترف به أنه كذلك، تقدم هذه المدونة، بفضل طابعها غير المنهجي، مادة للعمل متحررة من أيّ حُكم مسبق يتناول الجوهر: الفرضية التي انبنت هذه المدونة انطلاقا منها، إنما هي فرضية «قبْلية تاريخية» (a priori historique)، تمنح مختلف التجارب ظروفا لإمكانية حدوثها، والتي امتزج من خلالها الأدب والفلسفة إذ انفصلا من دون أن يثبّت علاقتهما أيّ شكل عقائدي، أي إنه لا يحلّ نهائيا المشكلة الناتجة عن المقابلة بينهما.

إنّ دراسة هذه المدوّنة التي نقدّمها تعتمد على مسلّمة يمكن أن تُصاغ هكذا: «إن النصوص التي تضمّها هذه المدوّنة باعتبار أنها تنتمي إلى الحقل التاريخي «للأدب»، تحتمل قراءات فلسفية، حيث تتدخل الفلسفة بطريقة غير إقصائية، كنظام مرجعيّ وكأداة للتحليل. لنكن واضحين: لن يكون المقصود اقتراح تأويل فلسفيّ لهذه الآثار يعيدها إلى جوهر فكريّ مشترك ويُقدّم كلّ مظاهره المختلفة، بل المقصود أن نوحي بقراءات لها، بحيث إن الطريقة الفلسفية لمقاربة كتابات أدبية، تدخل كل مرة بطريقة خاصة محدّدة ومتمايزة. باتباع هذا النهج، سنحاول أن نتخلص من المقابلة وجها لوجه بين الأدب والفلسفة.

كيف نقدم هذا العمل الذي يرفع التباين إلى مستوى المبدأ؟ ذكرنا في البداية عناوين كتب وفق تسلسل زمني. ولكن من الواضح أنه يستحيل الأخذ بذلك، على الأقل لأنه يثير الوهم بوجود خط تطوريّ متواصل: من الممكن عندئذ الاعتقاد أنّ الأدب على صورة بطل من أبطال قصصه الخرافية، كرّس نفسه لاستغلال الفضاء الذي

يحدّده استغلالاً متدرجا، لاستغلاله في النهاية بأكمله، وأن يتماهى، عبر حركة الامتلاك هذه، مع ذاته في نهاية عمليةٍ يكون التفكير الفلسفي قد تدخّل فيها كوسيط. لن نأخذ كذلك بتبويب النصوص القائم على مبدأ التصنيف، واضعين بشكل سلسلة نهائية الأشكال التي تُحقق، وفقا لما سندعوه في النهاية عندما يحين الوقت لاقتراح قراءة أفقية لجميع هذه الآثار، «فلسفة أدبية».

وإذ نستبعد أشكال العرض هذه، وفق التسلسل التاريخيّ والتصنيفيّ، لا يعود لدينا سوى شكل واحد نواجهه، وهو هذا الذي سنتبنّاه على الرغم مما يتضمنه من مساوئ. إنه يعتمد على تجميع موضوعاتي للنصوص منظم حول ثلاث عبارات هي عناوين أقسام هذا المؤلّف: «دروب التاريخ» (Les Chemins de l'histoire)، «في عمق الأشياء» (Au Fond des choses)، «كل شيء يجب أن يزول» (Tout doit disparaître). إن تساهلات النقد الموضوعاتي، أدّت به إلى انحرافات، حتى إنها أفرغت فكرة «الموضوعة» (Thème) من مدلولها، ولم يعد يعترف لها اليوم بأي صلاحية. إننا نهدف إلى إعادة الاعتبار لها، وذلك بنقل حقل تطبيقها وبتعديل مبادئ عملها. «الموضوعة» مأخوذة هنا بمعناها الموسيقي، ونحن نهدف إلى أن نبيّن كيف أن بعض المناهج الأدبية التي يفصل كلّ شيء في ما بينها من أول وهلة، لم تفعل، مع ذلك، شيئا سوى أنها طرحتْ، انطلاقا من هذه الموضوعات، تنويعاتها التي تستغلّ مختلف إمكانياتها بطريقة منفتحة أبدا.

هكذا، اتّبعت مدام دو ستايل وجورج صاند وريمون كينو، كلٌّ على طريقته، **دروب التاريخ**، مستخدمين الأدب كنوع من ماكنة لاستكشاف دروب الصيرورة الإنسانية، في منظور، هو بشكل عامّ، أنثروبولوجيٌّ. فكتور هوغو (Victor Hugo) وجورج باتاي (Georges Bataille) ولويس فرديناند سيلين (Louis Ferdinand Céline) بتتبعهم حركة تغوص إلى عمق الأشياء، منحوا الأدب بعداً أنطولوجياً وفق

الشكل الخاص لما يمكن أن ندعوه أنطولوجيا سلبية.

أخيراً، المركيز دو ساد (Le Marquis de Sade) وغوستاف فلوبير وميشال فوكو من خلال تركيز تفكيرهم على قضايا أسلوبية ترتبط إلى حدّ ما بالتجارب الروائية وضعوا تخطيطاً لعلم بلاغة يصلح لتحليل الفكر تحليلاً عامّاً، فكأنّ بإمكاننا، انطلاقاً من قراءة نصوص أدبية، إيجاد مبادئ منطق وطبيعيات وأخلاقيات، لكي نستعيد مقولات موروثة من الفلسفة القديمة. تلك يمكن أن تكون أسس فلسفة أدبية: ونحن سنعود إليها في النهاية.

«التمارين» التي ستلي يجب أن تؤخذ بالمعنى الوارد لدى كزرني (Czerny) وليس بالمعنى الذي يستعمله إنياس دو لويولا (Ignace de Loyola). إن الأقسام التي تنظّم دراسة هذه التمارين، بدل أن تكوّن المراحل المتتابعة لعملية برهنة تتألف من ثلاث نقاط، يُفترض أن تؤلّف، انطلاقاً من تطوير «موضوعات» ترتكز عليها، ما يشبه سوناتة او سيمفونية، حيث تتردد مفاعيل الرنين والصدى، فتجعل الأقسام الموسيقية تتجاوب معها بشكل سرّي، وهي تبرز أيضاً ميزتها الفردية. إذ نجمع بين مدام دو ستايل وريمون كينو، فكتور هوغو ولويس فرديناند سيلين، وبطريقة غير مباشرة، جورج باتاي وغوستاف فلوبير أو جورج صاند والمركيز دو ساد، قد نتوصل، وفق الطرائق الخاصة لإحداث صوتيّ، مع تنظيم «حركاته» المتتابعة، إلى رسم المسيرة العامة لفكرٍ لا هو فلسفيّ ولا هو أدبيّ، لأنه كلاهما في آن واحد، كما يتبعثر هذا الفكر ويتركز، وينحلّ ويتجمع على امتداد نصوصٍ نسيجها وهوامشها مشغولة برهانات فكرية تحدّد تاريخياً إنتاجها وتقبلها. وفق هذا المنظار، يصبح من الممكن إعطاء تأويل فلسفيّ للأدب: ولكن يجب أن يتبع هذا التأويل الطريقة التي تُنفّذ بها القطعة الموسيقية.

فلنصغِ إذاً إلى الأدب وهو يتكلم عن الفلسفة.

دروب التاريخ

الفصل الثاني

متخيّل كوسموبوليتي:
فكر مدام دو ستايل الأدبي

لا يكفّ نتاج مدام دو ستايل، في ظاهره المشتّت، عن الدوران حول هذه المسألة التي تسكنها: ما الدور الذي تضطلع به الثقافة في تكوين شعب ما وفي تكوين هويته القومية؟ بتعابير أكثر تجريداً: ما الذي يجعل التوليف (Synthèse) ممكناً بين أساليب مشتركة في التفكير تعود إلى نظام تصوّرات مثالية، لنقلْ إلى «نظرية» جماعية، وبين حالة سياسية وممارسة جماعية؟

للإجابة عن هذا السؤال، أدخلت مدام دو ستايل عنصرا وسيطا له ـ إذا صحّ التعبير ـ وظيفة رسم تخطيطيّ للمخيّلة: من أجل ذلك صاغت مفهوم «الأدب»، هذا المصطلح الذي كانت مدام دو ستايل من أوائل من استخدمه في معناه الحديث، وذلك في مؤلّفها (*De La Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*) الذي صدر سنة 1800. وهكذا، باشرَت بمعالجة موضوع أساسي كمسألة أدبية، وقد عالجته في آن واحد على خطّين: بإعدادها تفكيراً عاماً حول موضوع الأدب القومي، وبإنتاجها نصوصاً

أدبية بواسطة أشكال روائية خيالية كانت تسمح لها بتجسيد هذا التفكير في صور حسّية .**دلفين** (*Delphine*) و**في الأدب** (*De La Littérature*)، **كورين** (*Corinne*) و**عن ألمانيا** (*De L'Allemagne*)، كلّها تتجاوب وتتردّد أصداؤها وتقيم حواراً بين التفكير النظريّ والسرد الخياليّ.

من وجهة النظر هذه، صورة الأدب الجديدة التي صيغتْ في السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر والتي لاتزال حيّة إلى اليوم، تبدو منذ انطلاقها غير منفصلة عن اهتمام فلسفي بالمعنى الأصيل: كما أنها تستخدم فكرة أو «معرفة» بشكل غير مسبوق كذلك. آثار مدام دو ستايل المتعددة الأشكال والتي تربط بصرامة منطق متعرج خطاباتٍ متعددة، أو مستويات خطابات متعددة، تمثّل هذه العلاقة الجوهرية: فهي بالضبط تشغل الفضاء القائم بين الأدب والفلسفة والذي يفصلهما ويجمعهما في آن واحد.

ثقافة قومية وثقافة عالمية

واجهت مدام دو ستايل مشكلة الثقافة، أي واجهتْ فعلاً مشكلة الثقافات والتواصل في ما بينها، كمسألة مجردة تتعلق بالانتقال من الخاص إلى العام، وكذلك كمسألة حسية متعلقة بالتحقيق الفعليّ لجمالية حديثة موافقة لظروف هذه العلاقة. أعضاء حلقتها الآخرون: دي كوبّيه (De Coppet)، وبالدرجة الأولى شليغل (A. Schlegel) وسيسموندي (Sismondi)، تابعوا في السياق ذاته تفكيراً موازياً حول الموضوع العام ذاته: الأدب القومي.

يتخذ هذا التفكير كلّ معناه إذا ربطنا بينه وبين الثورة العقلية التي حدثت في ذلك العصر، حيث إن طريقة مواجهة أشكال النشاط الإنساني الكبرى، كالكلام والعيش والعمل، طرأ عليها تحوّل تام.

لنستعدْ تحليل هذا التحول كما يعرضه ميشال فوكو في كتابه **الكلمات والأشياء** (*Les Mots et les choses*): بدلاً من إدراك[1] هذه النشاطات بطريقة تجريدية واضعين مظاهرها داخل أنظمة خاضعة لقواعد تنظيم متّسقة، كتصورات مجردة مرتبطة بضرورة تعميم جوهرية، كان قد بُدئ آنذاك بربطها حسيّاً بما تفترضه من روابط موضوعية وذاتية، بالمعنيين: البداية التجريبية (Empirique) والأصل المتعالي (Transcendentale)، اللذَين يشكّلان التربة الطبيعية أو القاعدة. وهي كذلك الفترة التي تبدّلت فيها شروط عقلنة هذه النشاطات تبدلاً تامّاً: فلفهم هذه المظاهر والسيطرة عليها، لم يعد كافياً إرجاعها، وفق نهجٍ تحليليّ بحصر المعنى، إلى سطح جدولٍ نظامُه المعَدٌّ مسبقاً يغلّب تجانسها الداخلي على تبايناتها، ولكن أصبحت تُعتبر كعناصر لعملية توليف تدخل في شبكات متعددة المراجع، فنتجت عن ذلك بُنًى متواجهة غير قابلة للتحول، ولكنها بفعل تمايزها الذي يشكّل فرديتها ويكوّن هويتها الذاتية، يمكن أن تكون موضوع تقييم مقارَن. هكذا مثلاً، حلّت الدراسة الحسية لمختلف الأنظمة اللغوية، محلّ النظام المشترك لقواعد اللغة العامة الذي لا يعير اهتماماً لخصوصية اللغات القومية التي يُخضعها لقواعد التحليل ذاتها، بحيث يُنشئ نموذجاً للتعبير الشامل ينطبق بطريقة مماثلة على الفكر وعلى اللغة، وهذا يفترض أننا تخلّينا عن إدخالها مسبقاً ضمن إطارٍ تنظيميّ واحد، متجاهلين خصوصياتها أو مزيلين إيّاها.

هذه الإشكالية الجديدة أصبحت سارية على جميع مجالات الإنتاج الثقافي، وهي تفسّر كيف تكوّنت في معارضة للنماذج الموروثة عن الكلاسيكية، جمالية الخصوصيّات، رافضة مبدأ المحاكاة الذي يُخضِع الإبداع الفني لمعايير تقييمية ثابتة بشكل نهائي، هي ذاتها في كل زمان ومكان، وقوة حقيقتها في منزلة هي

فوق كل مناقشة(1)، ذلك أن هذه «القواعد» الشهيرة، التي أريد بها أن تكون صالحة في كل الأمكنة وكل الأزمنة، هي في الواقع وليدة وضع معيّن وزمن معيّن: بتعميم مجال تطبيقها نخفي كون منشئها منشأً خاصّاً. وإذ نتبنى طريقة أخرى للبرهنة، فإننا نكون قد اتجهنا إلى رفض إمبريالية الذوق الفرنسي، المتجسدة في احتكار لغويّ يمارس على حساب الشعوب الأوروبية الباقية، وهو يتمثّل في **كورين** من خلال صورة الكونت ديرفوي (d'Erfeuil) الساخرة، إذ تضع مدام دو ستايل على لسانه هذه الجملة: «ألا ترغبين أيتها

---

(1) هذه الاهتمامات الجديدة ممثلة بهذا المقطع في بداية مؤلّف لسيسموندي (Sismondi) - الذي كان عضواً في فريق كوبيه (Coppet) **في أدب جنوب أوروبا** (*De La Littérature du midi de l'Europe*) المنشور سنة 1813 وهو يعيد مضمون درس ألقي في السنة السابقة في جنيف: «التوقف عند حالة أدبنا وحده، يعني التوقف في حالة نصف المعرفة. الذين كوّنوا هذا الأدب كانوا يتمتعون بإلهام وقد انطفأ، وجدوا في قلوبهم قواعد ما كانوا ليعوها، لقد أنتجوا روائع، ولكن يجب ألاّ نخلط بين الروائع والنماذج، لأنْ لا نماذج إلاّ من أجل الذين يريدون أن يحوّلوا أنفسهم إلى مهنة المقلدين البائسة... وجد رجال عظماء آخرون في لغات أخرى، منحوا سطوعاً لآداب أخرى، وقد قادوا النفوس بقوة وأحدثوا كل التأثيرات التي اعتدنا انتظارها من البلاغة والشعر، فلندرسْ طريقتهم ولنحكم عليهم، ليس وفق قواعدنا، بل وفق القواعد التي اتبعوها، فلنتعلّم التمييز بين الروح الإنسانية والروح القومية، ولنسمُ بأنفسنا عالياً لكي نميّز القواعد التي تنبثق من جوهر الجمال والتي هي مشتركة بين كل اللغات، وبين تلك التي اقتبسناها من أمثلة مهمّة، كرّستها العادة وبرّرها الفكر وثبّتتْها الأعراف، وقد استطاعت مع ذلك، لدى شعوب أخرى، أن تفسح المجال لقواعد أخرى ترتكز على أعراف أخرى وعادات أخرى أقرّتها أمثلة أخرى وبرّرها تحليل آخر لا يقلّ روحانية. نعتقد إذاً أننا نجد منفعة كما نجد اهتماماً بعرضنا للأدب الحديث خارج فرنسا، وتفحص أصله الأول عند مختلف أمم أوروبا، والروح الذي أحياه ومختلف الروائع التي أنتجها»، انظر: Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi, *De La Littérature du midi de l'Europe*, 4 vols. (Paris: Treuttel et Würtz, 1813), vol. 1, chap. 1, pp. 8-9,

نجد أن أخذ الخصوصيّات القومية بالاعتبار لا يضع وحدة الفكر الإنساني موضع التساؤل، ولا فكرة جوهر الجمال: هذه وتلك تتعلقان بوجهات نظر مختلفة، ويبقى بينهما معبر ممكن بشرط أن يبقى تمايزهما محفوظاً.

الغريبة الجميلة أن نقبل عندنا البربرية الجرمانية و**ليالي** يونغ[*] (Young) لدى الإنجليز، وفذلكات الإيطاليين والإسبان؟ ما مصير ذوق الأسلوب الفرنسي وأناقته بعد هذا المزيج؟»[2]. نزعة الحصرية التي تتستّر هنا بنزعة شمول أسلوب وذوق، ليست في الحقيقة سوى نزعة تخصيصية مخجلة مُنعت من الاعتراف بنفسها لأنها تتجاهل عمداً أنها كذلك.

إذاً، من أجل شعرية التوزع ستتخذ **كورين**، هذه «الغريبة الجميلة»، موقفَها: «يصعب عليّ أن أصدّق أنه من المستحَب أن يفقد العالم بأجمعه كل لون قوميّ، وكل طرافة في الفكر والشعور»[3]. يجب أن يبطل اعتبار كل غريب بربرياً، باسم قالب جامد واهن، بل يجب أن يُعترف به في فرادته الأصيلة أو الطبيعية وفي علاقته بالظروف الخاصة التي تجعله في الآن ذاته ضرورياً وغير قابل للتقليد. يجب البدء إذاً بالتعرف إلى الثقافات القومية وتحديد روح كل أدب انطلاقاً من الملامح الخاصة التي تمنحها وجوداً فردياً: فبدل أن تُعرض الأشكالُ الأدبية أفقياً، كما على لوحة بحيث تتبع المبادئ المنظِّمة المجردة ذاتها، تُنقَل عمودياً إلى تحديداتها الأصلية، أي إلى خصائصها الشعبية أو القومية التي تميّزها. هل هذا يعني أن مدام دو ستايل طابقت تحليلها على التأملات النظرية التي كان المثقفون الألمان الجدد، في تلك الفترة بالتحديد، بعد هردر

(*) إدوارد يونغ (1683 - 1765): شاعر إنجليزي، مؤلّف **الليالي** (*Night Thoughts on Life, Death and Immortality*) وهي قصائد تدور حول الحياة والموت والخلود، وكانت ممهّدة للحركة الرومنطيقية.

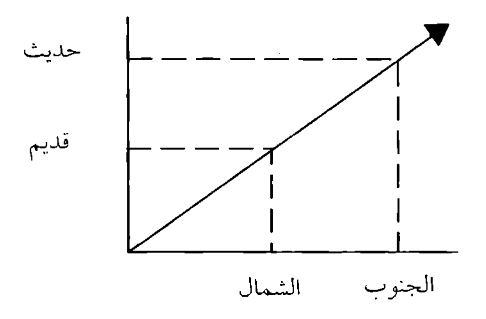
(2) انظر: Germaine de Staël-Holstein, *Corinne*, dans: Germaine de Staël-Holstein, *Oeuvres complètes de Mme la Bonne de Staël-Holstein*, 2 vols. (Paris: Firmin-Didot frères et Cie, 1836), vii, chap. 1, et vol. 1, p. 710.

(3) المصدر نفسه، ج 1، ص 709.

(Herder) قد بدأوا يتوسعون بمفهوم روح الشعب (Volksgeist)؟ وإذا كان الأمر كذلك، فهل تراها فعلتْ شيئاً غير إبدال نموذج ثقافي (فرنسي) بنموذج آخر (ألماني)؟ لقد تبنتْ، في الواقع، وكما سنلاحظ ذلك، وجهة مختلفة تماما، مرتفعة فوق نزعة الشمول ونزعة الخصوصية، أي رافضة أن تختار الواحدة دون الأخرى، كما حاولت أن تفعل في تفسيرها للثورة الفرنسية.

لا شك أن النشاطات الإبداعية لدى الشعوب تكون محصورة ضمن حدود هذه الشعوب، ولكن هذا التحديد لا يقيم فواصل قاطعة بين الأشكال الثقافية التي يميّز بينها، بل على العكس يجعل التبادل الدائم في ما بينها ممكنا، وهذا التبادل لا يتم انطلاقا من الإسهامات الخاصة بكل روح قومية، بل هو يتمّ من خلال عيوبها ونواقصها.

نلاحظ هنا أنه بدأت تتكون ملامح تفكير أعمّ يتناول مفهوم الحدّ، في الواقع، التمييز بين أنماط من النتاجات القومية، لا يمنع أبداً قيام علاقات في ما بينها تسمح بتقييمها المتبادل. إنّ مفهوم مدام دو ستايل، إذا رُدّ إلى محاوره الأساسية، يعتمد على التطبيق المتقاطع لمعيارين من التمايز: قدماء/ محدَثون، جنوبيون/ شماليون. رهانات التناوب الأول تاريخية تماماً، وهي تسمح، في تفسير الظواهر الثقافية بإعادة إدخال مبدأ درجة الاكتمال الذي هو إرث فلسفة الأنوار، ومدام دو ستايل لاتزال متمسكة به تمسكاً عميقاً: بحسب هذا المبدأ، يخضع التاريخ لقانون تطورٍ يحكم نتائجه ويجمعها. أمّا التناوب الثاني الذي معاييره جغرافية، فعلى عكس الأول، يصدر عن منظور تفريديّ يميّز العناصر. بضمّنا هذين النظامين من التحديدات، يمكننا إدراج الثقافات القومية في رسم يتخذ تقريباً الشكل التالي:



هذا يعني أن التعددية في أشكال الثقافات يمكن أن تتوافق مع نموذج للتطور يدخل في إطار فلسفة التاريخ العام: لسنا بعيدين كثيراً عن المفهوم الهيغيلي الذي يقيم توليفاً مماثلاً بين الجغرافيّ والتاريخيّ. هنا يُطرح كمسلّمة الطابع القديم بنوع خاص لآداب الجنوب - هكذا نرى طرْحَ النموذج الذي يعتبر اليونان الشعب الطفل، والذي ظلّ فاعلاً بعد ذلك بخمسين سنة في نصّ شهير لماركس - وبشكل متلازم ثُبّتت المزايا التجديدية لآداب الشمال، وبشكل أعمّ لثقافاته: إذ تبدو هذه الأخيرة الأكثر تكيفاً مع المرحلة الحالية من التطور التاريخي[4].

---

(4) يبدو لي، إذ ندرس التاريخ، أننا نحصل على قناعة هي أنّ كل الأحداث الرئيسية تتجه إلى الهدف ذاته، إلى الحضارة الشاملة. نجد في كل عصر شعوباً جديدة قُبلتْ في نِعَم النظام الاجتماعي، وأن الحرب، بالرغم من جميع أهوالها، غالباً ما وسّعتْ ملكة الأنوار. لقد حضّر الرومان العالم الذي أخضعوه. كان يجب أولاً أن ينبعث النور من نقطة مضيئة، من بلد صغير المساحة كاليونان، كان يجب أن يجمع شعب من المحاربين، تحت القوانين ذاتها، بعد بضعة عصور، جزءاً من العالم لتحضيره باحتلاله. بإخفاء أمم الشمال، خلال بعض الوقت، الآداب والفنون التي كانت مسيطرة في الجنوب، اكتسبتْ مع ذلك بعض المعارف التي كان يمتلكها المغلوبون، وأكثر من نصف سكّان أوروبا، وكانوا حتى ذاك الوقت لا يزالون غريبين عن المجتمع المتحضّر، اشتركوا بهذه المكاسب. هكذا يكشف لنا الزمن هدفاً في تسلسل الأحداث التي كانت تبدو أنها فعل الصدفة المحضة، ونلاحظ انبعاث فكر، هو ذاته دائماً، من لجة الأحداث والعصور»، انظر: Germaine de Staël-Holstein, *De La Littérature* =

إذا كان لا بدّ من الاعتراف بوجود أشكال من الإحساس لا يُختزل الواحد منها في الآخر ـ لنقل باختصار: هوميروس وأوسيان(*) (Ossian) ـ فإن هذه الأشكال لا تفلت من ديناميكية مقارنتها ببعضها، وهي مقارنة تقود إلى المفاضلة في ما بينها على أساس عدم إمكانية اختزال الواحد منها للآخر. هكذا، فإنّ أمكنة الثقافة وأزمنتها تعبرها روح واحدة، كما عند هيغل: ولكن هذه الروح لا تسري فيها كما لو أنها تشكّل حيّزا شفّافاً، ومجرّداً لا يتعرّض للتغيّر، ومؤمّناً بثّها المتجانس، ذلك لكونها تُخضع الروح لمبدأ تغيّر داخليّ ينظّم بشكل ديناميكي تنوعها ويتحكم كذلك بالتطور الذي يقود من الواحد إلى الآخر. الشعوب، من وجهة النظر هذه، هم الوسطاء الحقيقيون للعملية التي تتمّ فيهم وبواسطتهم. لذلك من غير المسموح الإغلاق على الثقافات القومية ضمن حدودها المكانية والزمانية، وذلك بالاكتفاء بتسجيل خصائصها النوعية بحيث نثبت الفروق في ما بينها: ولكن علينا أيضا أن نفسّر هذه الفروق باتجاه التطور الذي ينظّم الثقافات الواحدة بالنسبة إلى الأخرى، كفترات متتابعة داخل سلسلة واحدة موجّهة نحو الحاضر وبواسطة الحاضر.

هكذا، توصّلتْ مدام دو ستايل إلى الإقرار بتميّز آداب الشمال عن آداب الجنوب: «الشعر الحزين أكثر انسجاماً مع الفلسفة. الحزن

considérée dans ses rapports avec les institutions sociales, dans: Staël-Holstein, *Oeuvres complètes de Mme la Bonne de Staël-Holstein*, i, chap. 8, et vol. I, p. 236.
كما أن سيسموندي يحفظ وحدة الفكر الإنساني (راجع النص المثبت في الملاحظة السابقة)، فإن هذا النص الذي يستبق بشكل مذهل تصوير التوجهات الكبرى للفلسفة الهيغلية، يحافظ على فكرة ثقافة شاملة.

(*) شاعر إسكتلندي من القرن الثالث تحيط به الأساطير تنسب إليه قصائد وجدانية وحماسية أساسها أساطير سلتية (Celtiques) قديمة.

أفعل وأبعد أثراً في طبع الإنسان ومصيره من أيّ حالة نفسية أخرى... مخيلة أهل الشمال تنطلق إلى ما وراء هذه الأرض التي يسكنون على تخومها، إنها تنطلق عبر الغيوم التي تحيط بأفقهم وكأنها تمثل العبور الغامض من الحياة إلى الموت»[5].

مقابل ما يمكن أن تقدمه خوارق الجنوب التي هي انبثاق مباشر لمتخيّل شهواني وبدائي، من أمور عادية، بسبب عفويته، فإن أحلام أهل الشمال المغشّاة بالضباب، تُحلُّ محلها الدعوة إلى مثالٍ قائم فوق الواقع المباشر، وأبعد منه، وفوق الأهواء البدائية التي يوحي بها هذا الواقع.

ثقافة جهنميّة/ ثقافة سماوية[*] (Chtonienne /Ouranienne)، عالم دنيويّ/ عالم مقدس (Diesseits /Jenseits): إننا نلاحظ هنا ولادة نموذج تفسيري سيستمرّ في العمل خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر بأكمله. إنَّ ظهور شعوب شمالية جديدة، وهي جديدة لأن زمنها القديم بالذات يتضمن شيئاً حديثاً بشكل جوهري، يتمّ بهذه الحركة التصاعدية التي تحرّر الفكر تدريجيّاً من تجذره البدائي، وتكشف له عن عالم متسامٍ غير معهود. من هنا التفوق الثقافي الذي لا شك فيه لهذه الشعوب، والرسالة التي ينقلونها: «إن الأفكار الفلسفية تنضمّ من تلقاء نفسها إلى الصور المظلمة. شِعر الجنوب أبعد من أن يتلاءم مع التأمل وأن يوحي بما على التفكير أن يُثبته، إذا صحّ التعبير، كما يفعل شعر الشمال، ذلك أن الشعر الشهواني يكاد يُلغي الأفكار التي هي من مستوى معيّن»[6].

---

(5) المصدر نفسه، ج 1، الفصل 11، ص 253.

(*) Chtonien: في الميثولوجيا اليونانية أرواح العالم السفليّ.

(6) المصدر نفسه، ج 1، ص 254.

الحسّ التاريخيّ يفتح الطريق لهذا التقييم.

هل يعني ذلك أنه على نموذج جديد أن يحلّ محلّ نموذج قديم؟ ومدام دو ستايل عندما كتبت الأسطر التي سبق ذكرها سنة 1800، كانت تفكر بإنجلترا أكثر من ألمانيا؟ وأن النموذج المشعّ في أناقته الساذجة، الموروث عن العصر القديم اليوناني ـ الروماني، عليه أن يتنازل ويفسح المجال لنموذج آخر يكون أكثر تأملاً على الرغم من غموضه، وتنقله الثقافات الباردة في شمال أوروبا؟

جمالية الزمن الحاضر إذاً ستكون كلاسيكية أخرى، أي حصرية أخرى، ولا تفعل سوى أنها تزيح مبدأ المحاكاة وتمنحه مضموناً جديداً ولكن من دون أن تمسّ شكله: وفي الآن ذاته، يعني ذلك التخلي عن مشروع جعل الثقافات تتواصل في ما بينها عبر الحدود التي تميّزها عن بعضها. رسمت مدام دو ستايل، في مقدمة روايتها **دلفين** الصادرة سنة 1802 ملامح الحلّ لهذه المسألة: «لا يسعنا إلاّ أن نحاكي الأدباء أصحاب الآثار المكتملة، وفي المحاكاة ما من شيء مأثور: ولكن الكتّاب ذوي العبقرية الغريبة نوعاً ما، والتي لم تصقل تماما كلّ ما يمتلكون من غنى، يُمكن أن يقتبس منهم بنجاح أصحاب الذوق والموهبة: فذهب المناجم يمكن أن يخدم كل الأمم، ولكن الذهب المسبوك عملة لا يصلح إلاّ لأمّة واحدة»(7).

ما تستطيع أن تتبادله أشكالٌ ثقافية ذات صفات خاصة، وفردية، ليس النتاجات المنتهية والمكتملة، والقابلة للتداول مباشرة بفضل قيمتها الذاتية، بل هي مادة أولى لاتزال بحاجة إلى أن تُشتغَل، وتكون صالحة لأن يُعاد استملاكها على ضوء التحولات التي يمكن

---

(7) انظر: Germaine de Staël-Holstein, Delphine, dans: Staël-Holstein, *Oeuvres complètes de Mme la Bonne de Staël-Holstein*, préface, vol. 1, p. 336.

أن تقبل بها. وإذا كانت الشعوب المتجذرة في تقاليدها التي هي ميراث وضعها الجغرافيّ والتاريخيّ تملك شيئاً تقوله لبعضها بعضاً، هنا والآن، أي إذا كانت هناك علاقة ثقافية ممكنة بين هذه الشعوب، فإن ذلك يكون بمقدار ما تتخلص من الحصرية المزدوجة، أي العمومية المجردة والخصوصية الحسّية. وذلك ما لا تستطيع أن تقوم به إلا بالاعتراف المتبادل بالحدود التي تفصل بين هذه الشعوب وفي الوقت نفسه تجمع في ما بينها بطرح شروط التواصل المتبادل.

الغريبات الجميلات: بلاغة المركّب

إن المفهوم الذي ذُكر آنفاً لا يحمل مضموناً نظرياً فحسب، فهو يتوافق في التطبيق تماماً مع الوضع الحسّي الذي يعود إلى مدام دو ستايل وجماعتها: بوضعهم الهامشي، على الحدود التي كانت تفصل أوروبا السياسية والشعرية والعلمية، غرباء ومتآلفون مع أنواع التعبير وأشكالها لدى أمم متعددة، راقبوا نقاط العبور الرئيسية التي بواسطتها يمكن أن يتمّ في عصرهم تواصل ثقافي. لقد عاشت مدام دو ستايل أفكارها بقدر ما كانت أفكارها منبثقة من حياتها ذاتها، أي من الوضع الذي كوّنته لها ولادتها وظروف حياتها. ولكنها نشرت هذا الوضع مستخدمة الأشكال المكمّلة، بل أيضاً المتنافسة، الرواية الخيالية والتفكير النظري، كما أنها غذّتْ بها مغامراتها الشخصية. هكذا أبدعتْ، على هذه الصورة التي هي صورتها الذاتية، شخصية كورين، «الغريبة الجميلة»: إنجليزية المولد، تخلّى عنها أهلها، أصبحت في ظروف غامضة، إيطالية بالتبني، حقيقية أكثر مما هي في الواقع بالرغم من تخفّيها الذي فرضه عليها تنكرها، شكل مستعار، عرضة للاتهام، ذلك أن القصة المخصّصة لهذه الإنجليزية ـ الإيطالية التي تمزج بين طبائع الشمال وطبائع الجنوب، مكتوبة باللغة الفرنسية من أجل جمهور لغتُه فرنسية. هذه الغريبة «جميلة»، إذاً هي مثيرة

للاهتمام من وجهة نظر المتخيّل الروائي، بسبب كيانها الكوسموبوليتي: فهي إذ جعلت نفسها خارجة عن كل أشكال الثقافات التي لا تتماهى بها بتاتاً تماهياً تاماً، تظهر المسافة التي تفصل في ما بينها، وهي أيضاً مكان العبور الحتميّ للانتقال من الواحدة إلى الأخرى.

في السنوات الأولى من القرن التاسع عشر (صدرتْ **كورين** سنة 1807)، ظهرتْ هذه الشخصية كأنها البطلة الحقيقية للأزمنة الحاضرة. بسبب غرابتها الداخلية التي تعرّفها تعريفاً جوهرياً، وتسمح لها بالنسبة إلى مختلف مظاهر الروح القومية، أن تؤدي دورا كاشفا ومفسّرا. إنها تؤدي هذا الدور: يجب أن يؤخذ هذا التعبير بحرفيته، لأن المقصود هنا بالتأكيد، كما على المسرح، القيام بعرض الطبائع التي تحدّد هوية الأشخاص، في مدينة كوبّيه[*] (Coppet) كانت تُعرض مسرحيات كثيرة للتسلية، ومدام دو ستايل كانت تظهر فيها بأوضاع مختلفة من اليونانية إلى الفرنسية إلى المسيحية، إلى الأم والعاشقة والملكة والخادمة . . . أحد المقاطع المفاتيح في **كورين**، هو حيث كانت تقوم بدور في مسرحية **روميو وجولييت** (*Roméo et Juliette*)، وقد مثّلتْ، هي الإنجليزية الأصل، وأمام جمهور إيطالي يجهل هويتها الحقيقية، مسرحيةً مكتوبة بلغتها الأصلية، لكاتب مسرحي إنجليزي، عن أهواء إيطالية، وقد أعيد نقلها إلى لغتها الأصلية لضرورات هذا العرض. هذا التمثيل المزدوج الذي يكثر من التنكرات والمواقف الملتبسة، يكشف أيضاً، بفضل هذه الالتباسات ظروف تواصل ثقافيّ أصيل تشبّهه مدام دو ستايل بـ «شعاع منقسم، منعكس، متنوع»[8].

(*) مدينة سويسرية على بحيرة ليمان (Léman) أقامت فيها مدام دو ستايل.

(8) أدرك شكسبير (Shakespeare): أكثر من أيّ كاتب أجنبي الطابع القومي لإيطاليا، وهذا الخصب الفكري الذي يبتكر ألف طريقة لينوّع التعبير عن العواطف ذاتها، =

هكذا يتم الاحتفاء بثقافة كوسموبوليتية ناقلةً من فوق الحدود، قيماً خاصةً بالمشاعر الأكثر غربة في ما بينها: هذه القيم تتكامل، وتختلط ببعضها من دون أن تمتزج، وتطلق حقيقتها خارجاً عنها، ومن غير أن تتخلى عن الهوية الفريدة التي تكوّنها وكذلك من دون أن تفسد هذه الهوية.

بعد ذلك يُعرض مذهبُها، وهو جمالية للتباين متشظية: وبالمناسبة ذاتها تولد ثقافة جديدة، وقد عانت تجربة هذه الهجرة اللغوية والأيديولوجية والشعرية التي تجعل المقابلات والتبادلات ممكنةً بين عناصر غريبة عن بعضها تماماً، في الأصل، واضعة إيّاها في علاقات متبادلة على أساس غربتها المشتركة، فإذا كانت الثقافات غريبة عن بعضها، فذلك لأنها غريبة عن نفسها، بمعنى الغربة الداخلية التي توجد في قلب كل شكل تعبيري فريد: هذه الغربة، إذ تكوّنها، فإنها تربطها في الوقت نفسه وبطريقة خفيّة بباقي أشكال التعبير التي تنضمّ إليها وتبقى متميزة عنها. نحن هنا في صدد كوسموبوليتية لا حدود لانفتاحها: الشمولية التي تؤسسها هي شمولية سلبية بالمعنى الذي نقصده عندما نتكلم عن لاهوت سلبيّ؛ فهي تُفلت من السيطرة النهائية عليها، ولا تهب نفسها إلاّ في مدى تجوال

وهذه البلاغة الشرقية التي تستخدم صوراً من الطبيعة كلها لتصوير ما يختلج في القلب. ليس الأمر هكذا في أوسيان (Ossian)، حيث لون واحد ونغمة واحدة تستجيب للوتر الأكثر إحساساً في القلب؛ بل إن الألوان الكثيرة التي يستخدمها شكسبير في **روميو وجوليت** (*Roméo et Juliette*) لا تمنح أبداً أسلوبه تكلفاً بارداً، إنه الشعاع المنقسم، المنعكس، المتنوع الذي يُنتج ألوانه ونشعر فيه دائماً بالنور والنار الصادرَين عنه، في هذا التأليف حلم حياة، بريق في التعبير يميّز البلد وسكانه. إذا تُرجمتْ مسرحية **روميو وجوليت** إلى الايطالية، فستبدو وكأنها قد عادتْ إلى لغتها الأم»، انظر: Staël-Holstein, *Corinne*, dans: Staël-Holstein, *Oeuvres complètes de Mme la Bonne de Staël-Holstein*, vii, chap. 3, et vol. 1, p. 716.

دائم هو الشكل الوحيد المرئيّ لاستمرارها. وعندما تنكشف خصوصيات ثقافة ما عبر عيوبها ونواقصها التي تجعلها غير مكتملة في نظامها الذاتي، فإنها توحي في الآن ذاته بالإسهامات التي تحتاج إليها لكي تتطور وتتكامل، وهي إسهامات خارجية حكماً.

إن الشخصيتين اللّتين هما في قلب روايات مدام دو ستايل الكبرى **دلفين** و**كورين** تبلوران اهتماماتها النظرية، وذلك بتجسيدها في أطباع حسية: هاتان البطلتان غريبتا الأطوار، لا عرَضاً ولكن بالضرورة، لأن عدم استقرارهما يضيء كل أفعالهما بنور هذا الشعاع «المنقسم، والمنعكس، والمتنوع» الذي سبق ذكره[9]. إنها ذاتيّات مركّبة، توحي بمذهب شعري كامل، هذا المذهب الذي يحلّ الطبيعيّ محلّ الأعراف[10]: الطبيعي أي عدم الاكتراث بالاختلافات،

---

(9) هكذا، تجعل مدام دو ستايل دلفين تقول ما يلي: «لم أكن أتصور أن شخصا واحدا يمكن أن يجمع هذا القدر من الأناقات المتنوعة، التي تبدو أنها يمكن أن تختص بأشكال من الوجود شديدة التنوع. تعابير مختارة بعناية، وحركة طبيعية دائمة، بهجة في الفكر وكآبة في المشاعر، حماسة وبساطة، اندفاع وحرارة! مزيج فاتن من العبقرية والبراءة، من اللطف والقوة! إنها تمتلك بالدرجة ذاتها كل ما يمكن أن يوحي بالإعجاب للمفكرين الأكثر عمقا، وكل ما يبعث الراحة في العقول العادية إذا تحلّتْ بالطيبة، إذا أحببْتُ أن تستعيد هذه الصفة المؤثرة بأبسط الأشكال وأنبلها، وأكثرها جاذبية وبساطة»، انظر: Staël-Holstein, *Delphine*, dans: Staël-Holstein, *Oeuvres complètes de Mme la Bonne de Staël-Holstein*, i, lettre 24, et vol. 1, p. 370.

وكذلك في موضوع كورين: «أنت شخص غير قابل للفهم: عميقة في مشاعرك وخفيفة في ميولك، مستقلة بعزة نفسك، ومع ذلك، خاضعة للحاجة إلى اللهو؛ قادرة على حب شخص واحد، ولكن محتاجة إلى الجميع. أنت ساحرة تبعثين القلق تارة والاطمئنان تارة أخرى، تظهرين سامية وتختفين فجأة من هذه المنطقة حيث أنت وحيدة لتختلطي في الجماعة. كورين، كورين، لا يمكن إلاّ أن نخافك ونحن نحبك»، انظر: Staël-Holstein, *Corinne*, dans: Staël-Holstein, *Oeuvres complètes de Mme la Bonne de Staël-Holstein*, vii, chap. 3, et vol. 1, p. 702.

(10) تجيب كورين على الأفكار الواردة في الملاحظة السابقة: «ما يحلو لك أن تنعتي ما تجدينه فيّ بالسحر، هو طبيعة لا إرغام فيها، تسمح أحيانا بإظهار مشاعر مختلفة وأفكار

الذي يسمح بممارستها كلها، معاً، من دون الاهتمام بعدم توافقها الظاهري. وهذه الموهبة السامية في الارتجال تسمح لهما بالتسلل إلى كل موقف بأداء الأدوار الأكثر تنوعاً، وذلك بإبراز ما يميّزهما[11] إنهما متكلفتان وعفويتان، مندفعتان في سلسلة من التحولات لا تتوقف، مفاجئتان، لا يمكن توقّعهما لأنهما موجودتان دائماً في غير المكان الذي نظن أنهما فيه، دلفين وكورين بتكوينهما «غريبتان جميلتان»، مستعدتان دائماً للتخليّ عن شكلهما الحاضر الذي اتخذتاه للحظة، كلباس، ومستعدتان لتبني شكل آخر لن تتمسّكا به أكثر من السابق بطريقة نهائية.

عبر رسم هذه الطبائع، تتكوّن ملامح تصورِ مثالٍ، ليس له

متناقضة، من غير العمل على التوفيق في ما بينها، لأن هذا التوفيق، إذا وجد، مفتعل تقريبا دائماً، ومعظم الأطباع الصادقة تكون متناقضة»، انظر: Staël-Holstein, *Corinne*, dans: Staël-Holstein, *Oeuvres complètes de Mme la Bonne de Staël-Holstein*, p. 703.

(11) دلفين تسيطر على جمهورها إذ ترقص بأشكال متناوبة كراقصة إسكتلندية: «ما من مرة أحدثت الأناقة والجمال على جمهور غفير أثرا أعجب من هذا؛ لهذا الرقص الغريب سحر ما من شيء رأيناه يمكن أن يعطي فكرة عنه: إنه مزيج من رخاوة وحيوية، من كآبة وبهجة ذات طابع آسيويّ تماما. تخطو دلفين أحيانا، عندما يصبح اللحن أكثر عذوبة، بضع خطوات منحنية الرأس، مكتّفة الذراعين، كأن بعض الذكريات، بعض لحظات ندم طرأت وامتزجت فجأة بكل ألق الأعياد، ولكن سرعان ما تستعيد رقصها الحيّ والرشيق، فتلتفّ بشال هندي يبرز قامتها ويسقط مع شعرها الطويل، مكوّنا من شخصها لوحة فاتنة»، انظر: Staël-Holstein, *Delphine*, dans: Staël-Holstein, *Oeuvres complètes de Mme la Bonne de Staël- Holstein*, i, lettre 27, et vol. 1, p. 377,

تظهر كورين تقلباً مماثلا، وهي مقيمة في البندقيّة (Venise)، عندما مثّلت دور سميراميس (Sémiramis) في مسرحية **ابنة الهواء** (*La Fille de l'air*) لـ غوزي (Gozzi): نشأتْ في كهف كمتوحشة، ماهرة كساحرة، ذات سطوة كملكة، فهي تجمع الحيوية الطبيعية إلى الأناقة المتعمّدة، والشجاعة الحربية إلى نزق امرأة، والطموح إلى الطيش»، انظر: Staël-Holstein, *Corinne*, dans: Staël-Holstein, *Oeuvres complètes de Mme la Bonne de Staël-Holstein*, xvi, chap. 1, et vol. 1, p. 806.

أهمية بسيكولوجية، متعلقة بوجود شخصيات فريدة فحسب، بل يعبّر أيضاً عن التوجهات العامة لفكر إجماعيّ (Unanimiste) فلسفته الضمنية تلبي متطلبات سياسة ثقافية تصالحية. يعود الفضل إلى عشيق كورين في إبراز المعنى الخفيّ لحضورها وقدرتها: «أحد أسباب عذوبتك التي لا مثيل لها، هو اجتماع كل أنواع الفتنة التي تؤلف مختلف الأمم»[12]. تنوع طبيعتها يعبّر عن اتصالها بكل أشكال الثقافات التي ينفذ إليها الشعاع «المنقسم، المنعكس، المتنوع». بإمكاننا أن نظهر، بطريقة مماثلة، كيف أن مدام دو ستايل في المجال الأخلاقي، أرادت أن تجمع بين الطبائع الذكرية والأنثوية، ومن دون أن تخفف خصائص ما يتعارض فيها. وكذلك الأمر في السياسة، حاولت أن «تصالح بين حرية الجمهوريات وهدوء الأنظمة الملكية»[13]. وسنرى أنها في الفلسفة حاولت أيضاً إقامة توليف بين القيَم الجديدة للشعور والحماسة، وبين النهج التقدمي والعقلاني الخاص بفكر الأنوار، من دون أن تضحّي بأحدهما على حساب الآخر.

كَنْت مراجعاً ومصحّحاً

إن مدام دو ستايل بمنحها شخصيات رواياتها طباعاً متقلبة، عرضتْ أسلوبها الفكريّ الخاص الذي يمكن تحديده بأنه جهد في سبيل جمع المتناقضات من دون تخفيفها[14]. عندما يعرض أوزوالد

---

(12) انظر: Staël-Holstein, *Corinne*, dans: Staël-Holstein, *Oeuvres complètes de Mme la Bonne de Staël-Holstein*, vi, chap. 2, et vol. 1, p. 701.

(13) انظر: **في تأثير الأهواء على سعادة الأفراد والمجتمعات** (*De L'Influence des passions sur le bonheur des individus et des sociétés*) (1796)، في مقدمة كتاب: Staël-Holstein, *Oeuvres complètes de Mme la Bonne de Staël-Holstein*, vol. 1, p. 108.

(14) في رسالة إلى فونتان (Fontanes) نُشرتْ في الـ (*Mercure de France*) كانون =

(Oswald)، البطل الذكوري في رواية **كورين**، أفكاراً مجردة، فإنه يُظهر الانجذاب ذاته نحو التنوع الذي يجعله يميّز نعومة عشيقته، ما قد يستنكره عقل غير متنبّه معتبراً إيّاه تقلّباً: «العقائد التي تجرح عقلي تخمد حماستي أيضاً. لا شك أن العالم، كما هو، سرّ لا نستطيع إنكاره كما أننا لا نستطيع فهمه، إذاً من يمتنع عن الإيمان بما لا يستطيع تفسيره يكون مجنوناً، ولكن ما هو متناقض هو من خَلْق الإنسان. إن السرّ، كما منحنا إياه الله، هو فوق أنوار العقل، ولكنه لا يتعارض معها. يقول فيلسوف ألماني: لا أعرف سوى شيئين جميلين في الكون، السماء المتلألئة بالنجوم فوق رؤوسنا، والشعور بالواجب في قلوبنا. وبالفعل كل عجائب الخليقة تجتمع في هذه الكلمات»[15]. نشهد في هذه الكلمات انعكاساً لإحدى الفلسفات: فلسفة كَنْت المشار إليه تلميحاً بأنه مفكر المصالحة الشاملة، الذي عرف كيف يتجاوز التعارض بين القلب والعقل.

إنَّ انبثاق السرد الخيالي، بشكل مواقف، من مواضيع تتضمن معاني فلسفية، يثير دائماً مشكلة: هذا الانتقال الذي يصدر عنه يبدو كأنه تخلٍّ عن طبيعته، حيث تبرز مضامين فكرية تبدو منهكة، هزيلة. مدام دو ستايل لا تشذّ عن القاعدة في هذا المجال، كما يبيِّن ذلك

الثاني/ يناير 1801، قدّم فيها شاتوبريان (Chateaubriand) عرضاً لكتاب مدام دو ستايل في **الأدب** (*De La Littérature*)، أشار إلى عدم الاستقرار هذا: «أحياناً تبدو مدام دو ستايل مسيحية، ثم بعد لحظة تتغلب عندها الفلسفة. تارة تترك نفسها تنطلق بوحي من شعورها الطبيعي، وفجأة تستيقظ المحاجّة وتعاكس انطلاقات القلب... هذا الكتاب مزيج فريد من حقائق وأوهام»، في العبارة الأخيرة، لفظة «فريد» مناسبة بشكل خاص.

(15) انـظـر: Staël-Holstein, *Corinne*, dans: Staël-Holstein, *Oeuvres complètes de Mme la Bonne de Staël- Holstein*. x, chap. 5, et vol. 1, p. 747.

الاستشهاد الذي ذكرناه. مع ذلك، إذا أحالتْ إلى أفكار فلسفية بشكل تلميحي حتما، في سياق روائي، فهي تقوم بذلك، إن لم يكن بدقة صارمة فبروح التسلسل المنطقي، وبالعلاقة مع اهتمامها الدائم بتأسيس تواصل ثقافي على أساس الجمع بين الخاص والعام. وإذا درست الفلاسفة، فليس لذاتهم، بل لتضعهم في خدمة القضية التي تدافع عنها، وهي بالتالي تطبّق عليهم فن الملتبس ذاته الذي يسمح لها بأن تقيم مع العقائد علاقة ملتبسة بهدف استخراج عبرة تبدو لها أساسية من دون أن تدع نفسها تنغلق في حدود أيّ مذهب فلسفي. ودليلها في هذا المجال كان من دون شك جيراندو (Gérando) الذي كان قبل كوزان (Cousin) بزمن طويل، وبطريقة أكثر مهارة، باعث الحركة «الانتقائية» النظرية، وهو الذي أتاح لها التنقل بين أشكال التفكير الأشدّ غربة، وذلك بأن تنسلّ خلال ثغراتها، ونواقصها، ومن دون أن تتوقف نهائيا عند واحد منها[16].

عندما التقت مدام دو ستايل فيشته (Fichte)، خلال سفرها إلى ألمانيا، منحته ربع ساعة لكي يعطيها فكرة متماسكة عن مذهبه الفلسفي، ناصحة إياه أن يتجاوز الماورائيات، التي لا تهمها، لكي يتناول مباشرة عرض عقيدته الأخلاقية، في الفصل **عن ألمانيا** (*De L'Allemagne*)، الذي خصّصته لكنْت في كتابها، وبعد أن أوجزتْ في نحو عشر صفحات مضمون كتبه النقدية الثلاثة، أضافتْ: «أنا لا أتباهى بالتأكيد لأنني عرضتُ في بضع صفحات مذهباً يشغل منذ عشرين سنة كل الرؤوس المفكرة في ألمانيا، ولكن آمل أنني قلت ما يكفي لأشير إلى الروح العام لفلسفة كَنْت، وأن أستطيع في الفصول

---

(16) انـظـر: Joseph-Marie Gérando, *Histoire comparée des systèmes de philosophie* (Paris: Henricks, 1804).

التالية شرح التأثير الذي أحدثته في الأدب والعلم والفنون»[17]. يبدو ذلك أنه يشهد بالفعل على الخفة الزائدة التي يتناول بها فكر مصنّف أنه «أدبي» نصوصَ الفلاسفة. ولكن هذه الملاحظة السلبية لا تكفي: إن مدام دو ستايل بتحديدها لنفسها تطلباً مزدوجاً في الوضوح والعمق، قصدت فعلاً أن تخاطب في آن واحد القلب الذي يردّ كل الأفكار إلى وجهتها الأساسية مع تبسيطها، والعقل الذي يحفظ لها تعقيدها مع إيراد البراهين. نجد هنا أيضاً الحرص على الإمساك بطرفَي السلسلة.

من هنا، عندما نتكلم عن الفلسفة في الأدب، تأتي ضرورة النقل أو الترجمة، أي التكييف، وكذلك في المعنى الذي يتّحد فيه الممثل بدوره في سبيل أن يعيد إحياء دلالته، في المقاطع التي خصّصتها مدام دو ستايل لفلسفة كَنْت، يمكن أن نعتبر أنها «تمثّل دور» فلسفة كنْت للكشف عن رهاناتها، تماماً كما تمثّل كورين في مسرحية لشكسبير، كممثلة ماهرة وشغوفة بدورها، ومسكونة تماماً بالشخصية التي تمثلها، والتي تحتفظ مع ذلك بنظرة خارجية إليها تسمح لها بالدخول فيها وفي الوقت نفسه الانفصال عنها. هكذا، بالنسبة إلى مدام دو ستايل، لكي نقترب من معنى فكرة ما، يجب ألاّ ننساق إلى طريقة التعبير الخاصة التي تقيّدها[18]، فإذا كان الفلاسفة الألمان الوحيدين في عصرهم الذين كان لديهم فكر شامل،

(17) انظر: Germaine de Staël-Holstein, *De L'Allemagne*, dans: Staël-Holstein, *Oeuvres complètes de Mme la Bonne de Staël- Holstein*, iii, chap. 6, et vol. 2, p. 186.

(18) «طريقة كنْت صعبة للغاية إذا تعلق الأمر بنظريته وتطبيق هذه النظرية، في أبحاثه الميتافيزيقية، يتناول الكلمات كأرقام ويعطيها المعنى الذي يريد، من غير أن يربكه المعنى الذي يحدّده الاستعمال. هذا، كما يبدو لي، خطأ فادح، لأن انتباه القارئ يعيا لكي يفهم اللغة قبل أن يصل إلى الأفكار، ولا يُستخدم المعلوم أبداً كسُلّم للوصول إلى المجهول». المصدر نفسه.

فإنهم، في نظرها، لم يعرفوا أن يصوغوه بطريقة شاملة. إنهم جعلوا هذا الفكر غير ممكن الاختراق، إذ تماهوا تماماً معه حتى إنهم قطعوا الروابط التي كان من الممكن أن تصله، بطريقة أخرى، بخطوط تفكير مختلفة: فحين امتنعوا أن يجعلوا أنفسهم غرباء عن ذواتهم، أحدثوا هذا الأثر الراديكالي للغيرية الذي جعلهم غامضين بالنسبة إلى سائر الناس[19]. لذلك علينا أن نفكر معهم وضدّهم.

هكذا نفهم أن مدام دو ستايل عالجت بحرية تامة مضمون العقائد التي كانت تسعى فقط لاستخلاص تعاليمها العامة عبر تلخيصها. يصحّ هذا، بنوع خاص في الفلسفة الكَنْتية، إذ حاولت في فترة كانت تبدو فيها، من بين كل الفلسفات منفّرة، أن تجعلها قريبة المنال لدى جمهور واسع. في سبيل ذلك، كان لا بدّ من إعادة ترتيب كاملة للتنظيم الداخلي، مع اعتماد حرية واسعة، لما دعاه كَنْت معمارية مذهبه الفلسفي. إن الفكرة الموجّهة التي قادت هذا التأويل، يمكن أن تلخّص كما يأتي: بعكس المظاهر التي تجعل من كَنْت مفكراً متخصّصاً، تعتمد فرادته على مقولات وأساليب تفكير خاصة تتحكّم بالفهم بشكل دقيق، فإنّه هو، الفيلسوف الإجماعيّ، مارس بشكل رئيسي دور المصالحة والتوليف الذي وسّع مجال الفكر، جامعاً فيه نشاطات كانت تُعتبَر سابقاً أنها حصرية، في منطق هذا العرض، يصبح من الممكن القول: «إن كَنْت الذي كان يبدو أنه مدعوّ لإنجاز كل الروابط الفكرية الكبرى، جعل من النفس مركزاً واحداً حيث كل الملكات تنسجم في ما بينها»[20]. هكذا، ومهما بدا الأمر مدهشاً، توصلتْ مدام دو ستايل إلى اعتبار كَنْت أكثر من

---

(19) انظر: Staël-Holstein, *De L'Allemagne*, dans: Staël-Holstein, *Oeuvres complètes de Mme la Bonne de Staël- Holstein*, iii, chap. 8, et vol. 2, p. 195.

(20) المصدر نفسه، الفصل 6، الجزء 2، ص 186.

فيلسوف انتقائي، بل منظِّر مذهب الانتقائية بامتياز[21].

كان كَنْت إذاً في رأي مدام دو ستايل فيلسوف التجربة والعقل: فهو لم يَمنح دوراً متفوقاً لأيّ منهما، بل عرف كيفية تعديل تدخلاتهما المتبادلة، وذلك بتحديد مجالات عملهما. من وجهة النظر هذه، عندما كتب بريّيه (E. Bréhier): «إنما اقتبستْ مدام دو ستايل في كتابها من دو فيلليه (de Villers) موادّ فصلها **عن ألمانيا** عن كنْت»[22]، فهو يُجانب جوهر الموضوع. في الواقع، إن شارل دو فييه في مؤلّفه المهمّ الذي يتناول فيه فلسفة «كَنْت» والذي نشره سنة 1801، حاول بأسلوب جدلي أن يفرض فكرة أن «كَنْت» منظّر حصريّ لملكات العقل الفطرية، على حدود مذهب نفساني: وهكذا استخدمه كسلاح لمحاربة فلسفات التجربة الموروثة من القرن الثامن عشر. إنما الأصح، كما ألمحنا إلى ذلك سابقا، أنّ جيراندو (Gérando) هو الذي ألهم القراءات الكَنْتية لمدام دو ستايل: كان جيراندو قد أوضح في بحثه **تكوّن المعارف الإنسانية** (*La Génération*

(21) «كان كنْت قد فصل فصلا قاطعا بين مملكتي النفس والأحاسيس، هذه الثنائية الفلسفية كانت متعبة للعقول التي تحب الاستراحة في الأفكار المطلقة. منذ عهد اليونان حتى يومنا، غالباً ما رُدّدتْ هذه المسلّمة، وهي أن الكل واحد، وجهود الفلاسفة نزعتْ دائماً إلى الوصول إلى شرح للعالم في مبدأ واحد، في النفس أو في الطبيعة. مع ذلك سأتجرأ على القول، كما يبدو لي، إن أحد عناوين فلسفة «كنْت»، لثقته بالناس النيّرين، هو تأكيده، كما نشعر بذلك على وجود نفس وطبيعة خارجية، والواحدة منهما تؤثر في الأخرى بهذه القوانين أو تلك. لا أعرف لماذا نجد في فكرة المبدأ الواحد سواء كان ماديّاً أو فكريّاً، أكثر سموّاً فلسفياً، مبدأ واحد أو اثنين لا يجعل الكون أسهل فهماً، وشعورنا يتفق أكثر مع المذاهب التي تعترف بالتمييز بين الطبيعي والنفسي»، انظر: Staël-Holstein, *De L'Allemagne*, dans: Staël-Holstein, *Oeuvres complètes de Mme la Bonne de Staël-Holstein*, iii, chap. 7, et vol. 2, p. 189.

(22) انظر: Emile Bréhier, *Histoire de la philosophie*, quadrige (Paris: PUF, 1981), tome 3, p. 567.

(*des connaissances humaines*) الصادر سنة 1802، أنّ كَنْت «يقف في الوسط» بين الثالوث: ديكارت (Descartes) ـ مالبرانش (Malebranche) ـ لايبنتز (Leibniz)، والثالوث: بايكون (Bacon) ـ لوك (Locke) ـ كوندياك (Condillac)، وهو موضوع استعاده وأفاض في شرحه في الفصل العاشر من كتابه **تاريخ مقارن للمذاهب الفلسفية** (*Histoire comparée des systèmes philosophiques*) الصادر سنة 1804[23]، ما استرعى انتباه جيراندو ومدام دو ستايل بنوع خاص.

إذا رفض كنْت الحسم بين المادية والمثالية، في حين أن دو فيلليه اعتبره المناضل بامتياز في سبيل المثالية، وكان نتيجة ذلك أن أدخل هذين المنظورين المتناقضين في مذهب واحد بحيث لا يعودان يبدوان متعارضين. من وجهة النظر الصارمة إلى تاريخ الفلسفة كما نمارسه اليوم، هذه القراءة أبعد من أن تكون اعتباطية، ولو اتخذتْ شكلاً بالغ الحرية: ألم يُعدّ كَنْت فعلاً مفهوماً متضاداً للجوهر الإنساني، أو كما يقول غولدمان (L. Goldmann)، مفهوماً «مأسوياً» قائماً «على مفترق طريقين»[24]، لأنه مزدوج التحديد بالطبيعة وبالعقل؟

---

(23) عن التوجهات النظرية لجيراندو (Gerando)، لنذكر حكم مان دو بيران (Maine de Biran) الذي كان يعرف أفكاره: «إنه يهتمّ كثيراً بالأخلاق وقد وضع تصميماً كان يشغله أكثر من أيّ شيء آخر، وهو مصالحة تلامذة كنْت وتلامذة كوندياك (Condillac). يدّعي أنه وجد الرابط الذي يجمع بين العقيدتين»، انظر رسالة إلى الأب فيلتز (Feletz) في 18 آب/أغسطس 1802، الواردة في كتاب: Henri Gaston Gouhier, *Les Conversions de Maine de Biran, histoire philosophique du sentiment religieux en France* (Paris: J. Vrin, 1947), p. 163

(24) انظر: Immanuel Kant, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, Traduction française par Victor Delbos (Paris: Delagrave, 1960), 1er section, p. 99.

لقد اهتمّتْ مدام دو ستايل بهذا المفهوم بسبب طابعه المضادّ للدوغمائية (الوثوقية) الذي استندتْ إليه لتنتزع الفلسفة الكَنْتية من دائرة التأويلات المؤيّدة لها والتي حدّتْ من مداها في فترة بدء دخولها إلى فرنسا.

وفق المبدأ ذاته، أولتْ مدام دو ستايل أهمية خاصة لكون كَنْت، في عقيدته الأخلاقية، تجاوز كذلك التعارض بين الذكاء والشعور[25]، ونقطة ضعف الكَنْتية في نظرها، هي المبالغة في استسلامه لنزعة صارمة أخلّتْ في التوازن بين العقل والقلب. إذ لخّصتْ هكذا مدام دو ستايل نقدها للشكلانية (Formalisme)، اتخذتْ موقفاً كان قد اتخذه بنيامين كونستان (B. Constant) في مناقشته لـ كَنْت حول مسألة الحق في الكذب. وفي الآن ذاته كانت تعيد تأكيد الحاجة الملحّة الكامنة في مناهجها الخاصة وهي: البحث عن «نقطة رائعة» ميّزتها بالرجوع إلى المسيحية، وانطلاقاً منها تستطيع وجهات النظر الأكثر تباعداً أن تلتقي من دون أن تتخلّى عن فرديتها الخاصة بها[26].

---

(25) ليست مبادئ الأخلاق عند كنْت صارمة وصافية فحسب، كما يُنتظر من الصرامة الفلسفية، بل إن كنْت يربط بشكل كامل بداهة القلب وبداهة الفكر، ويحلو له بشكل فريد استخدام نظريته المجردة على طبيعة الذكاء بالاستناد إلى المشاعر الأكثر بساطة وقوة»، انظر: Staël-Holstein, *De L'Allemagne*, dans: Staël-Holstein, *Oeuvres complètes de Mme la Bonne de Staël- Holstein*, iii, chap. 6, et vol. 2, p. 185.

(26) إذا لم يسعف الشعور الأخلاق، فكيف يمكن أن تطاع؟ كيف يمكن الجمع بين العقل والإرادة إذا لم يكن بالشعور عندما يكون على الإرادة إخضاع أهوائنا؟ قال مفكر ألماني إنه ليس هناك فلسفة سوى الدين المسيحيّ، وهو، بهذا التعبير لا يقصد إقصاء الفلسفة، بل إظهار اقتناعه بأن الأفكار الأكثر سموّاً وعمقاً تقود إلى اكتشاف التوافق الفريد بين هذه الديانة وطبيعة الإنسان. بين هاتين الطبقتين من الأخلاقيين، تلك التي تُرجع كل أفعال الأخلاق إلى مبادئ ثابتة، مثل كنْت وآخرين أكثر تجريداً أيضاً، وتلك التي تعلن أنه يجب إسناد كل شيء إلى قرار الشعور، مثل جاكوبي (Jacobi)، يبدو أنّ الدين المسيحي يشير إلى النقطة المدهشة =

هكذا توصلتْ مدام دو ستايل إلى تقديم كَنْت كفيلسوف الحماسة بامتياز، وفق تأويل مدهش نجحتْ في فرضه في فرنسا، حتى ترجمة النصوص الكَنْتية الأساسية، بعد سنة 1830، فوفّرتْ وسائل تصويبه[27]. نعرف المنزلة الأساسية التي تتخذها فكرة الحماسة هذه في تفكير مدام دو ستايل الشخصي: الفصول الثلاثة الأخيرة من كتابها **عن ألمانيا**[28] التي تتجاوز عرض ثقافة تاريخية خاصة إلى مدًى عام، مخصَّصة بكاملها لهذه الفكرة.

ما هي الحماسة؟ هي هذا الفكر المنفتح الذي يضمّ الحدْس والتفكير، ويسمح بالتالي بالتخلص من التعصب ونزعته الحصرية[29].

حيث القاعدة الوضعية لا تلغي إلهام الشعور، ولا يلغي هذا الإلهام القانون الوضعي»، انظر: Staël-Holstein, *De L'Allemagne*, dans: Staël-Holstein, *Oeuvres complètes de Mme la Bonne de Staël- Holstein*, iii, chap. 16, et vol. 2, p. 214.

(27) «للمصالحة بين الفلسفة التجريبية والفلسفة المثالية، لم يُخضع كَنْت الواحدة للأخرى، ولكنه عرف أن يعطي لكلٍّ منهما على حدة درجة من القوة جديدة. كانت ألمانيا مهدّدة بهذه العقيدة القاحلة التي كانت تعتبر كل حماسة خطأً، وتصنّف المشاعر المؤاسية للوجود كأحكام مسبقة. إنه شعور حارّ بالاكتفاء لدى من هم فلاسفة وشعراء، بهذه الدرجة العالية، ذوو قدرة على البحث والحماسة، أن يروا كل مشاعر النفس الجميلة يُدافع عنها بقوة الشعور الأكثر تجريداً. لا تستطيع قوة الفكر أن تبقى سلبية مدة طويلة، أي قائمة بشكل رئيسي على ما لا نؤمن به، ما لا نفهمه، ما نحتقره. هناك حاجة إلى فلسفة الإيمان، والحماسة، فلسفة تثبت بواسطة العقل ما يوحيه إلينا الشعور»، انظر: Staël-Holstein, *De L'Allemagne*, dans: Staël-Holstein, *Oeuvres complètes de Mme la Bonne de Staël-Holstein*, iii, chap. 6, et vol. 2, p. 186.

(28) انظر: Staël-Holstein, *De L'Allemagne*, dans: Staël-Holstein, *Oeuvres complètes de Mme la Bonne de Staël- Holstein*, iv, chap. 10: De L'Enthousiasme, chap. 11: De L'Influence de l'enthousiasme sur les lumières, chap. 12: Influence de l'enthousiasme sur le bonheur.

(29) «التعصب هوى يقتصر على اعتقاد معيّن؛ أمّا الحماسة فتتصل بالتآلف الكوني: إنها محبة الجمال، وسموّ الروح، وفرح التفاني مجتمعة في شعور واحد يحوي العظمة والسكينة. معنى هذه الكلمة عند اليونان هو أنبل تحديد لها: الحماسة (L'Enthousiasme) =

هي أيضاً التوليف بين الأضداد الذي يصالح بين الخاص والعام. بإعادة قراءة كَنْت على ضوء هذه الفكرة، قامت مدام دو ستايل بابتكار طريف أكثر مما اقترحتْ تفسيراً صحيحاً لفلسفته: أنتجتْ هكذا فكراً، إذا لم تستعد فكراً موجوداً استعادة أصيلة، وهو بالتأكيد يفوتها في تفاصيل بنيته المعقدة. بهذه الطريقة، وفي كل المجالات أنتجتْ أثراً: **كورين**، هي رواية الحماسة التي يعرض نظريتها كتاب **عن ألمانيا** في علاقة بدراسة ثقافة تاريخية، هي بالتحديد ثقافة ألمانيا التي أعادتْ مدام دو ستايل وفق الروحية ذاتها، تأويل خصائصها القومية في تعابير نزعة شاملة متصالحة مع الفردية الحسية.

ألمانيا مكتَشفة من جديد

خلقتْ مدام دو ستايل لألمانيا ميثولوجيا سيطرتْ موضوعاتُها في فرنسا ما يزيد عن نصف قرن: علينا أن ننتظر سنة 1870 ومجيء بسمارك (Bismarck) لكي تحلّ محلّ الصورة الجذابة شعرياً للشعب المثالي والحالم، والمستغرق في ضبابه الروحي، صورةٌ أكثر نثرية ولكنها ليست أقل إثارة للمخيّلة التي تستمد منها السمات المنفّرة، لأمّة منظمة ومعسكرة، يقودها النظام ولم تعد تقودها عواطفها. بين العامين 1800 و1850، وإلى جانب السفر إلى أميركا، كما فعل توكفيل (Tocqueville) مترسماً خطى شاتوبريان فإن السفر إلى ألمانيا، وهنا ترسّم كوزان (Cousin) خطى مدام دو ستايل، شكّلَ نوعاً من نموذج لإعداد أفكار ما بعد الثورة. من وجهة النظر هذه،

تعني: «اللّه في داخلنا». وبالفعل عندما يكون وجود الإنسان متفتحاً، يكون فيه شيء من الألوهة»، انظر: Staël-Holstein, *De L'Allemagne*, dans: Staël-Holstein, *Oeuvres complètes de Mme la Bonne de Staël- Holstein*, iv, chap. 10, et vol. 2, p. 250.

كانت مدام دو ستايل رائدة حقيقية: ليس لأن محاولتها كانت غير مسبوقة، إذ إنها هي نفسها استوحتْ من محاولة فيلليه[30]، بل لأنها وجدت الأشكال والتعابير التي جعلتْ من التصوّر الذي كان في السابق مقتصراً على جماعة مناصرة متحدرة من المهاجرين، تصوراً قابلا للاستيعاب ومقبولاً بشكل عام، وذلك بأن وسّعته ومنحته قيمة تأليفية.

لقد أنجزتْ مدام دو ستايل جولتها الكبيرة في ألمانيا سنة 1802 ـ 1803. بإمكاننا أن نقول إنها اكتشفت في هذه المناسبة القضايا الألمانية الحقيقية، وأنها أرادت أن تشرك الجمهور الواسع بمكسب هذا الاكتشاف: ولكن، قد يكون من الأصح القول إنها ابتكرتْ ألمانيا أكثر مما اكتشفتْها، ذلك أنّ لقاءها بها لم يكن فعل مستكشف بقدر ما كان فعل صاحب رؤيا، وكأن الواحد لا يستقيم من دون الآخر. كانت الصورة الموجّهة التي رافقتْ كل هذه التجربة تتطابق مع نموذج موضوع مُسبقاً ومُعدّ انطلاقاً من «نظرية» عن ألمانيا، خطوطها الكبرى كانت قد حُدّدت في جوهرها حتى قبل أن يتحقق هذا اللقاء بالفعل. هذه النظرية المتصوّرة مُسْبقاً هي التي فرضتْ نفسها باستمرار بحيث كوّنتْ بنيةً فكرية ثابتة ومستقلة لمجمل الفكر الفرنسي في القرن التاسع عشر.

أول نص عرضتْ فيه مدام دو ستايل أفكارها عن ألمانيا كان سابقاً لسفرها ولم يكن له، في هذا الصدد، سوى قيمة استعادية للتثبت: هذا النص موجود في كتابها *De La Littérature considérée*)

(30) مدام دو ستايل قرأتْ وتأملتْ «*Lettres Westphaliennes*» لشارل دو فيلليه (Ch. De Villers) وبنوع خاص المقالات التي ظهرت في الفترة ذاتها في *Spectateur du Nord*، مجلة الهجرة الفرنسية إلى هامبورغ (Hambourg): وقد اقتبست الكثير منها.

(*dans ses rapports avec les institutions nationales*)، الصادر سنة 1800[31]. نقرأ فيه، منذ ذاك الحين، الموضوعات التي ستُتناوَل وستُوسّع في ما بعد سنة 1810 في كتابها **عن ألمانيا**. وتتعلق هذه الموضوعات بالفكرة البدائية التالية: الألمان هم شعب الروح؟ الفكر؟ العقل؟؟ لأنهم أمة من دون تنظيم سياسيّ حقيقيّ. ونحن نعلم أن هذه الحجة انتقلتْ إلى ماركس (Marx): في هذا المنظور تقدُّم ألمانيا النظريّ الذي يفسّر نشْر نماذجها الثقافية، يكون الوجه الآخر الملازم لتأخرها السياسيّ. مع ذلك هذه الفكرة التي أصبح لها فعل الكليشيه، طبعتها مدام دو ستايل بطابعها المبتكر وذلك بربطها بأفكارها الخاصة حول قضايا الكوسموبوليتية: لأنه كون ألمانيا ليستْ «وطناً» بالمعنى الحصريّ للكلمة، استنتجتْ أنها يجب أن تكون الأرض المختارة للذين لا وطن لهم، على صورة «الغريبات الجميلات» اللواتي تصوّرتْ فيهنّ فكرتها بشكل حسّي.

في منطلق هذا التحليل كان هناك الإقرار بواقع، وهو أنه ليس هناك دولة قومية ألمانية. من هنا تُستنتَج ضرورة أن تتكوّن الثقافة الألمانية انطلاقاً من هذا المركز الغائب بطريقة متفجرة[32] الشروح

---

(31) انظر في هذا المؤلّف، الفصل 17، «في الأدب الألماني» (De La Littérature allemande).

(32) هذه الفكرة مذكورة في كتاب **في الأدب** (*De La Littérature*): «في ألمانيا، كانت الحروب الطويلة والاتحاد الفيدرالي للدول تطيل أمد الروح الإقطاعي، ولا تقدّم مركزاً حيث كل الأنوار وكل المصالح تستطيع أن تجتمع»، انظر: Staël-Holstein, *De La Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, dans: Staël-Holstein, *Oeuvres complètes de Mme la Bonne de Staël-Holstein*, i, chap. 16, et vol. 1, p. 279,

وهي مستعادة كما هي في كتاب **عن ألمانيا** (*De L'Allemagne*) «كانت ألمانيا اتحاداً فيدرالياً أرستقراطياً: هذه المملكة لم يكن لديها مركز مشترك للأنوار وللروح العام؛ لم يكن يشكّل أبداً عملاً متماسكاً، وعلاقة الترابط الوثيق كانت مفقودة»، انظر: Staël-Holstein,

التي قدّمها لها فيشته في هذا الموضوع وقد وصفتها بأنها مبهمة، ثبّتتْ مدام دو ستايل في فكرة أنّ الألمان يمتلكون رأساً فلسفياً بمقدار ما لا يمتلكون رأساً سياسياً، وفي غياب روح قومي أصيل يوجّه أفكارهم في هذا المجال. إنها ألمانيا الغامضة والعميقة، حيث استحالة التضامن الحسّي بين الأفراد تركت المجال حرّاً لتوالد أفكار مجردة، تنبتُ بشكل فوضويّ في مهبّ فيض غير خاضع للمراقبة.

لهذا السبب حكمتْ أن الألمان شعب فلسفيّ بامتياز، إذ إن الفلسفة تشغل عندهم الحيّز الذي تركته السياسة شاغراً[33]، ففي

De L'Allemagne, dans: Staël-Holstein, *Oeuvres complètes de Mme la Bonne de Staël- Holstein*, i, chap. 2, et vol. 2, p. 5.

(33) هنا أيضا المقصود موضوع سبقت معالجته في كتاب **في الأدب**. حتى قبل أن تتعرّف مدام دو ستايل على الألمان خلال رحلتها إلى هناك: «في ألمانيا لاتزال الأفكار هي التي تثير الاهتمام أكثر من أيّ شيء آخر... ما من أمة أكثر منها صلاحاً للأفكار الفلسفية... كم من أعمال في سبيل العلوم وفي سبيل الميتافيزيقا تشرّف الأمة الألمانية، كم من أبحاث، وما أشد الإصرار على ذلك! ليس للألمان وطن سياسي ولكن أنشأوا لأنفسهم وطناً أدبياً وفلسفياً، وفي سبيل مجد هذا الوطن تملأ نفوسهم الحماسة الأكثر نبلاً»، انظر: Staël-Holstein, *De La Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, dans: Staël-Holstein, *Oeuvres complètes de Mme la Bonne de Staël-Holstein*, i, chap. 17, et vol. 1, p. 273,

نجد البرهان ذاته تماماً في كتاب **عن ألمانيا**: «الروح الفلسفي بطبيعته لا يمكن نشره بشكل عام في أيّ بلد. مع ذلك، في ألمانيا ميل إلى التفكير، حتى إن الأمة الألمانية يمكن اعتبارها كأمة ميتافيزيقية بامتياز، فهي تضم عدداً كبيراً من الناس القادرين على فهم المسائل الأكثر تجريداً، حتى إن عامة الناس تجد اهتماماً بالبراهين المستخدمة في هذا النوع من المناقشة»، انظر: Staël-Holstein, *De L'Allemagne*, dans: Staël-Holstein, *Oeuvres complètes de Mme la Bonne de Staël- Holstein*, iii, chap. 7, et vol. 2, p. 187,

الألمان الذين لا تجمعهم حقيقة حالتهم الاجتماعية، يتصالحون حول أفكار يشتركون بها، تؤلف عالماً للفكر في مواجهة العالم الواقعي: «مع اعترافنا بأن الفلسفة الألمانية غير كافية لتأسيس أمة، يجب أن نقرّ بأن تلاميذ المدرسة الجديدة أقرب بكثير من جميع الآخرين إلى امتلاك قوة في الطبع، يحلمون بها، يتمنّونها، يُدركونها، ولكنها غالباً ما تعوزهم، في ألمانيا =

مجتمع متفتّت لا يعود الأفراد متضامنين إلاّ بالأفكار التي تجعلهم يتواصلون في إطار جمهورية عقول مثالية. ولكن ثقافة روحية كهذه، شمالية بامتياز، لم تكن ممكنة إلاّ حيث تكون الأحداث العادية ومتطلبات الحياة الحسية قد تمَّ تخطّيها وكأنها متجلية بنور فائق الطبيعة مع رفض الطابع الإيجابيّ المباشر[34]. من هنا تأتي هذه النتيجة للتناقض الأوليّ: «الألمان في ثروات الفكر ملاّكون حقيقيون: الذين يقتاتون بأنوارهم الطبيعية ليسوا سوى بروليتاريين بالنسبة إليهم»[35]. ودراسة العقليات والطبائع القومية، هنا، تنتسب، وبشكل واضح، إلى الوهم، وهذا ما يمنح نتائجها طابع الخرافة، خرافة جماعية، سوف تعيش بذاتها عشرات السنين، في

= قلّة هم الذين يعرفون أن يكتبوا في السياسة فقط. معظم الذين يتعاطونها منهجيون وغالباً ما يكونون غامضين. عندما يكون المقصود الميتافيزيقا المتعالية، وعندما تجري محاولة الغوص في غياهب الطبيعة، كل النظرات، مهما كانت غامضة، لا تُحتقر، وكل الحدوس يمكن أن تكون موجَّهة وكل ما هو تقريبي، يكون كثيراً. ولكن شؤون العالم ليست كذلك: من الممكن معرفتها، يجب أن تُعرَض إذاً بوضوح. الغموض في الأسلوب عندما نعالج أفكاراً لا حدود لها، هو أحياناً علامة اتساع الفكر؛ ولكن الغموض في تحليل شؤون الحياة يثبت فقط أننا لا نفهمها»، انظر: Staël-Holstein, *De L'Allemagne*, dans: Staël-Holstein, *Oeuvres complètes de Mme la Bonne de Staël- Holstein*, iii, chap. 11, et vol. 2, p. 204,

الإشارة إلى فيشته (Fichte) ظاهرة هنا.

(34) في منطق هذا التحليل، كانت مدام دو ستايل، من أوائل الذين أشادوا بما سيُدعى في ما بعد العلم الألماني: «أحببت محراب العلم والفلسفة هذا حيث لا ينفذ إليه ضجيج العالم أبداً، حيث نفوس هادئة وعقول مجتهدة تبحث في ما بينها وسائل تحسين الإنسان المنعزل»، انظر: Simone Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël*, études de philologie et d'histoire; 19, contribution à la genèse de ses oeuvres, préf. de la comtesse Jean de Pange, le séjour en Angleterre (1813-1814), une étude de Norman King (Genève: Droz, 1971), p. 69.

(35) انظر: Staël-Holstein, *De L'Allemagne*, dans: Staël-Holstein, *Oeuvres complètes de Mme la Bonne de Staël- Holstein*, ii, chap. 31, et vol. 2, p. 160.

الواقع، المتخيّل الكوسموبوليتي لدى مدام دو ستايل الذي ينتظم مجمل إبداعها الروائي ويحدد أيضا تطور فكرها، يحدث تأثيراته في مجال البحث الجديد هذا: إنه يُطلق صورة أساسية، بحيث إنّ الألمان الحقيقيين، عندما ستتمّ بالفعل زيارتهم في وقت لاحق، لن يعود لديهم سوى أن يجسّدوا هذه الصورة، في نظر الغريبة الجميلة، كما كانت شخصيًا مدام دو ستايل، ظهر هؤلاء الألمان كغرباء جميلين: غرباء عن ذواتهم، غائبون عن وطنهم غير الموجود، أشدّاء ومنفتحون، حماسيّون، مستسلمون لأحلامهم، «لأفكارهم» التي هي المظاهر الوحيدة الممكنة لوعي جماعيّ متحرر من ضغوط الحياة الاجتماعية. إن الشعب الألماني داخل الحدود التي تجعله متميزا، تجلّى هكذا، وكأنه الشعب الذي لا حدود له، حيث كل ممرّات الفكر مباحة: إن السمات التي كانت تسمح بتحديد طابعه القومي، كانت بالضبط هي التي تكوّن لامحدوديته.

بحسب هذا العرض، كانت ثقافة الألمان نقيضاً للنموذج، بحيث إن الرسالة التي كانت تنقلها كانت ملتبسة، بل متناقضة. ذلك أن المفكرين الأحرار الألمان، وقد استفادوا من الاستقلال الذي منحه إياهم محيطٌ اجتماعي عاجز عن قمعهم، كانوا في الآن ذاته محكومين بشكل جديد من التعصّب: إذ لما كان كلُّ واحدٍ منهم يفكر بمعزلٍ عن الآخر، من دون أن تكون ظروف الوفاق بينهم ضروريةً، فإنهم انساقوا بشكل قاهر إلى أن يفكر الواحد منهم ضد الآخر، من هنا الادعاء بامتلاك الحقيقة المطلقة، يدّعيها كل واحد كأنها ملكه الخاص، وهي منغلقة، نتيجة ذلك في طوق منيع من لغة خاصة، مصنوعة لغاية وحيدة هي احتواء هذه الحقيقة والمحافظة على خصوصيتها. إنَّ كتاب مدام دو ستايل **في الأدب** كان قد صاغ

في هذا الصدد حكماً قاسياً: «نيرٌ موضوعٌ إرادياً يقيم حاجزاً من بعض النواحي في وجه درجة الأنوار التي يمكن أن نحظى بها في ألمانيا وهو روح التعصب: له في حياة الفراغ مقام الروح الحزبيّ وله بعضٌ من سيئاته. لا شك أنه قبل زيادة أتباع مذهب ما، يُبذَل أقصى الانتباه للحكم عليه، ويُتخذ قرار لمصلحته أو ضده بممارسة التفكير المستقل. الخيار الأول حر، ولكن الخيارات التالية ليست حرة. ما إن توافقك الأسس الأولى، فإنك تتبنى كل النتائج التي يستخلصها المعلم من مبادئه وذلك للمحافظة على روح التعصب. مهما كان الهدف فلسفياً في المذهب، فهو ليس كذلك في وسائله. من الضروريّ دائماً الإيحاء بنوع من الثقة العمياء لإزالة الاختلافات الفردية، ذلك أنّ عدداً كبيراً من الناس، إذا كان فكرهم حرّاً، لا يعطون موافقتهم الكاملة على جميع آراء شخص واحد»[36]، في مواجهة روح المذهب الفلسفي، اعتمدت مدام دو ستايل برهاناً أثبت فعاليته منذ عهد الأنوار.

لن ندهش إذاً، إذا وجدنا بعد الأسطر التي ذكرناها سابقاً، ملاحظة تعيد التذكير بالمواقف التي دافع عنها ديستوت دو تراسي (Destutt de Tracy)، في الفترة التي أثير فيها نقاش عميق حول العقيدة الكَنْتية أمام المعهد الوطني، حيث أخذ على أتباع فلسفة كَنْت عقليتهم المتعصبة، وهي المآخذ التي أكّدها دو فيلليه[37]. ذلك أن أكبر فيلسوفٍ في ألمانيا، ليس في النهاية سوى فيلسوف واحد إلى

---

(36) انظر: Staël-Holstein, *De La Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, dans: Staël-Holstein, *Oeuvres complètes de Mme la Bonne de Staël-Holstein*, i, chap. 17, et vol. 1, p. 277.

(37) كل ما يمكن أن يحويه فكر كَنْت من مهارة وسموّ في مبادئه لن يكون اعتراضاً كافياً، كما أعتقد، على ما قلته عن الروح الطائفي»، المصدر نفسه.

جانب فلاسفة آخرين: وهو عندما كان يدّعي أنه يحوي الحقيقة في خطابه وحده، فإنه كان يجازف بما تتضمنه مسيرته الفكرية من خصب، في النظرية كما في التطبيق.

وإذ ألّفت مدام دو ستايل بعد عشر سنوات كتابها **عن ألمانيا**، وبعد أن ازداد احتكاكها بالألمان، ولو أنها لم تتوصل قط إلى النفاذ إلى أسرار اللغة الألمانية، استعادت هذا المنطق ذاته مركّزةً إياه على القضايا الخاصة بالتعبير: «موهبة التعبير بمنهجية ووضوح نادرة في ألمانيا: الدروس الفكرية التجريدية لا تمنحها. يجب أن نضع أنفسنا خارج أفكارنا الذاتية، إذا صحّ التعبير، لكي نحكم على الشكل الذي يجب أن نعطيه إياها. الفلسفة تعرّف الإنسان أكثر ممّا تعرّف الناس كأفراد. ألفة المجتمع وحدها تعلّمنا علاقات فكرنا بفكر الآخرين. السذاجة أولا والتكبر تاليا يحملان الفلاسفة المخلصين والرصينين للسخط على الذين لا يفكّرون أو لا يشعرون مثلهم. الألمان يبحثون عن الحق بنزاهة ضمير، ولكن لديهم روح تعصّب حادّ جدّاً تجاه العقيدة التي يتبنّونها. ذلك أن كل شيء يتحول إلى أهواء في قلب الانسان»[38].

إذا كان التجريد في الفكر الفلسفي لدى الألمان يسبّب الغموض والغرابة، مما يجعلهم في الحالة القصوى غير مفهومين، فذلك لأنهم ظلوا مبالغين في لامبالاتهم تجاه بعضهم بعضاً بحيث لم يتم بينهم أيّ تواصل فعليّ.

لا شك أن مدام دو ستايل لم تتأثر بالألمان أنفسهم، بالاتصال الشخصي بهم إذا صحّ التعبير، بقدر ما تأثرتْ بالفكرة العامة التي

(38) انظر: Staël-Holstein, *De L'Allemagne*, dans: Staël-Holstein, *Oeuvres complètes de Mme la Bonne de Staël- Holstein*, iii, chap. 8, et vol. 2, p. 195.

كوّنتها هي عن ألمانيا وبعلاقتها بالطريقة التي طرحت بها منذ انطلاقتها قضايا الثقافات القومية. لهذا السبب، لم يحملها الافتتان بهم على قبول عقليتهم الفريدة قبولاً سلبياً من غير نقد، كما لو أنها صورة ثقافية منغلقة على ذاتها تؤخذ أو تُترك كما هي، فإذا تمكنتْ أن تقدّم الألمان كقادة من أجل تكوين ضمير أوروبي متحدر من انهيار الأنظمة الاقطاعية القديمة، فلأنها تحاشتْ تعريفهم كحاملي نظام فكريّ مستقلّ، قادر أن ينطوي على ذاته، وقد شخّصت في عيوبِ هذا النظام العناصر والإشارات المبشّرة بثقافة منفتحة، وكوسموبوليتيّة بأصالة، وتسمح، بسبب تقلبها، بتبادلات متناقضة[39]. إنّ رؤيتها لألمانيا كانت كلّها تستنير بهذا المفهوم للعلاقات الثقافية.

فكر متعدّد الجنسيات

على أساس كل مسيرات مدام دو ستايل الفكرية، وفي جميع الميادين التي اهتمّتْ بها، نجد أفكاراً، بعضها مستوحى من تقليد نظري افتتحه مونتسكيو (Montesquieu)، وبعضها الآخر يعود إلى

(39) ينبغي اللجوء إلى الذوق الفرنسي السليم لمواجهة المبالغة الشديدة لدى بعض الألمان، كما ينبغي اللجوء إلى العمق عند الألمان لمواجهة النزق العقيدي (Dogmatique) لدى بعض الفرنسيين. على الأمم أن تكون مرشدة لبعضها، وستكون كلها على خطأ إذا حرمتْ نفسها من الأنوار التي يمكن أن تتبادلها في ما بينها. هناك شيء فريد في الفرق بين شعب وآخر: المناخ، مظهر الطبيعة، اللغة، الحكم، أخيرا وبنوع خاص، أحداث التاريخ، وهي القوة الأغرب من بينها، كلّها، تسهم بهذه التنوعات، وما من إنسان، مهما كان متفوقاً، بإمكانه أن يحزر ماذا يدور طبيعيا في فكر من يعيش على أرض أخرى ويتنفس هواء آخر: سنجد أنفسنا في كل بلد إذا في وضع جيّد باستقبال الأفكار الآجنبية، لأنه في هذا النوع، الضيافة تثري من يستضيف»، انظر: Staël-Holstein, *De L'Allemagne*, dans: Staël-Holstein, *Oeuvres complètes de Mme la Bonne de Staël- Holstein*, ii, chap. 31, et vol. 2, pp. 161-162.

ألمانيا بواسطة هردر (Herder) وموزر (Möser) وآخرين، سوف تُستخدم لبلورة مفهوم جديد للثقافة القومية التي تُحدَّد انطلاقاً من الوجود الحسّي والمتميّز للشعوب التي يُنظرَ إليها من خلال اختلافاتها التي تميّزها، وليس بالنسبة للقيَم المجردة، والشاملة، والمشتركة وذات النمط الواحد، والتي تنتمي إلى روح مثالي أو طبيعة مثالية عاملة خارج ظروف المكان والزمان. إنّ في ذلك تحولاً نظرياً حقيقياً يتوافق مع الانتقال من فكر «كلاسيكي» إلى فكر «رومنطيقي». ولكن مدام دو ستايل اشتغلتْ على هذه المادة بطريقةٍ لا تؤمّن فقط نشرها، مكيِّفةً لها طريقة تعبير موافقة، بل تحوّل هذه المادة لإنتاج فكر مبتكر فعلاً: الأدب هنا يتّحد بالفلسفة، أو على الأقل بفلسفة معينة.

هكذا، لا نجد عندها أبدا، كما نجد عند المؤلفين الألمان المعاصرين الذين قد تستهوي البعض مقارنتُها بهم، نظريةً للثقافة القومية بالمعنى الدقيق لهذا التعبير، ذلك أن إشكاليتها الخاصة كانت بالفعل حائدة عن الرهانات التي كان يتضمنها هذا المفهوم: ما كان يهمُّها، لم يكن هوية الثقافات متناوَلةً في ذاتها، سواء كانت منفصلة أم لا عن سياق الحضارة المادية التي تنتمي إليها، بل كان التواصل الذي يمكن أن يتمّ بين ثقافات مختلفة، وهذا التواصل يُفترَض أن يخلط هويّاتها أو على الأقلّ أن يعدّلها. هكذا توصلتْ مدام دو ستايل إلى صياغة أطروحة نظرية مبتكرة تنصّ على أنه لا يمكن أن تكون هناك هويّة ثقافية إلاّ داخل هذا النظام من العلاقات المعقد الذي يجمع بين الثقافات ويبقي في الوقت نفسه على فروقها وتناقضاتها. على هذا المبدأ أسّستْ نزعتها الكوسموبوليتية الفكرية. من هذا المنظور، يمكن أن يتمّ تجاوز شمولية الكلاسيكيين وخصوصية الرومنطيقيين، ذلك أن تأكيد استقلال كل شكل خاص لثقافة ما استقلالاً جذرياً، وَهْم، كما أنّ مزجها كلّها داخل نموذج

مثاليّ واحد وقد اقتُطعتْ من جذورها، وَهْمٌ كذلك. الثقافة لا توجد بذاتها أو لذاتها: بل هي تتكوّن وتعلن عن ذاتها داخل النظام الشامل والمميّز حيث تتجاوب مختلف الثقافات وهي تتعارض وتتكامَل، ليس في جمع مكتسباتها المتبادلة، بل في مقارنة نواقصها وعيوبها وإلى حدّ ما في تبادلها.

من وجهة النظر هذه، لا يمكن أن يكون هناك شعب أو ثقافة يُنظَر إليهما في ذاتهما وفي فرديتهما المطلقة: أو على الأقل، إن وُجدتْ هذه الفردية المطلقة فلا يمكن إدراكها، وفي النهاية لن يكون هناك شيء يُقال عنها. ما أثار اهتمام مدام دو ستايل عند الألمان، ليس إذاً ألمانيا كما هي، ألمانيا «في ذاتها» إذا صحّ القول، بل هذه الشبكة المشتركة من التبادلات التي كانت تجعل الخصائص الثقافية لألمانيا وفرنسا تتحاور في سياق علاقة لا تقتصر على هذه المواجهة وحدها، لأن باقي دول أوروبا، إنجلترا وإيطاليا بشكل رئيسي، كانت معنيّة في ذلك أيضاً. نفهم إذ ذاك لماذا لا نجد في جميع آثار مدام دو ستايل أثراً لنظرية عضوانيّة للثقافة(*)، وهي نظرية كان من الممكن أن تدعم ممارسات انعزالية بتأجيل الحوار بين الشعوب، في نظر مدام دو ستايل، ما كان في صميم الفكر الألماني ليس فكرة واحدة كان من الممكن أن تكون البذرة، بالمعنى العضويّ للكلمة، لكل تطوره، كما كان يمكن أن تفسَّر على أنها علامة تفوقه، بل كان هذا الاختلال، بل هذا التضادّ بين الممارسات التي كانت تتحكم بهذا الفكر (تخلف سياسيّ/ تقدم نظريّ): إنما هو هذا الاختلال بالضبط الذي كان يميّز هذا الفكر، حافراً فيه تناقضاً كان يدخل

(*) العضوانيّة (Organiciste)/ (Organicisme): نظرية فلسفية تعتبر أن الحياة نتيجة تنظيم (Organisation) وتشبّه المجتمع بالكائن الحيّ.

بواسطته في تواصل مع أشكال أخرى للوجود الثقافي مختلفة تماماً منذ الأصل. من الممكن الكلام في هذا الصدد عن عمل حقيقيّ لما هو سلبيّ. عندئذ يُصبح من الممكن التفكير في الثقافات، ليس انطلاقا من ذواتها، بل انطلاقاً من الفوارق التي إذ تفصل في ما بينها، كانت تطلقها إلى خارج تكوينها الخاص: فكأن مدام دو ستايل قد قرأتْ ألمانيا في فرنسا، والعكس بالعكس، في الفترة التي بدأ فيها عصر القوميات، لم تكن فائدة هذا المفهوم شيئا يسيرا.



الفصل الثالث

رواية حُلوليّة:

سبيريديون لجورج صاند

في نتاج جورج صاند الشديد التنوع، تحتل روايتها **سبيريديون** (*Spiridion*) منزلة استثنائية: إذا كانت أحد أقل كتبها قراءة اليوم، وهي في كل حال من أصعب كتبها منالاً، يجب أن نتذكر أنه حال صدورها ثبّتت شهرة مؤلفتها كوسيطة في إيصال الفكرة الكبيرة. رينان (E. Renan) الذي قرأها في سنيّ حداثته، إذ كان قد بدأ يتكوّن «اهتداؤه» العقلي، أعلن بتأكيد كمْ هو مدين لهذه الرواية. وفي سياق مختلف أشاد ألان (Alain) كذلك بأهميتها في تاريخه الفكري الذاتي. من الممكن القول أن هذه الرواية التلقينية (Initiatique) لعبتْ في القرن التاسع عشر دورا مشابها للدور الذي ستلعبه **نادجا** (*Nadja*) لأندريه بروتون (A. Breton) مع الأثر المتميّز الذي ينتج عن التشابك الذي استطاع هذان الكتابان أن يعقداه بين الفكريّ والروائي.

سنة 1839، في الفترة التي بدأت **سبيريديون** تظهر فيها، وهي تندرج بين **ليليا** (*Lélia*) و**كونسويلو** (*Consuelo*) في سلسلة المؤلفات

الأكثر تعبيراً، كانت جورج صاند قد بدأت الكتابة قبل هذا التاريخ بسبع سنوات، وقد برزتْ بنوع خاص كروائية بمضمون فكريّ: كأن كل كتاب من كتبها يدافع عن أطروحة أو قضية بالاستناد إلى السرد الخياليّ. بتعبير آخر، كتاباتها، وهي تروي قصصاً كانت توصل أفكاراً. من أين كانت تأتي هذه الأفكار وبأيّ شكل كان يمكن إدراكها؟ هل كان وجودها سابقاً لوضعها في قصة؟ هل بإمكاننا أن نتكلم عن «فكر جورج صاند» الذي أمّن نشرَه أثرُها الأدبي فقط؟

جورج صاند طرحتْ على نفسها هذه الأسئلة، وبنوع خاص في مقدّمات كتبها الرئيسية[1]، حيث تُعرض بخطوطها الرئيسية الأطروحة التالية: دور الكاتب ليس الدفاع عن أفكار بالاستناد إلى براهين عقلية، بل هو بالأحرى إثارة أسئلة يبقى الجواب عنها معلّقاً. لذلك وجهة نظر الكاتب تجاه الحقيقة، بقدر ما هي متعلقة بتفكير نظري ذي طابع فلسفي، هي وجهة نظر صاحب رؤى: إنه يستحضر هذه الحقيقة، أي يوحي بها دون أن يسجنها داخل حدود معتقدية لمذهب

---

(1) سبق لـ «صاند» (Sand) أن شدّدتْ في كتابها الأول **إنديانا** (*Indiana*)، على أن الكاتب هو أولاً «قاصّ»، «مجرد محدّث»، وإذ ينقل، إلى جانب الأحداث المواقف الفكرية التي تقابلها وهي على علاقة إذاً «بأفكار»، فهو يقوم بمعاينة فقط وهذه المسيرة ليس لها قيمة أخذ موقف أو إصدار حكم: حجة مألوفة عند كل الكتاب الذين واجهوا رقابة أخلاقية، وعندما أصبحوا روائيين، محوا شخصيتهم وحاولوا أن يتجاهلوا أنفسهم من أجل كسب حياة أشخاصهم التي منحوها لهم خيالياً، في مقدمة أنديانا تستنتج صاند، باسم الكاتب أنه يجب التخلي عن «إلباسه ثوب الفيلسوف». بالنسبة إلى **سبيريديون** (*Spiridion*)، فإنه يعلن، في المعنى ذاته ظاهرياً: «ليس هذا سوى رواية، سوى كابوس إذا شئتم. ولكن لم أدّع أبداً أن أكتب حلاً لأيّ شيء. هذا الدور ليس لي. حياتي كلها ستتْلَف، ربما، بحثاً عن الحقيقة، من دون أن أعرف صياغة وجه لها: لكلّ مهمته»، انظر: George Sand, «Lettre à Henriette de la Bigottière, fin décembre 1824,» dans: George Sand, *Correspondance*, textes réunis, classés et annotés par Georges Lubin (Paris: Garnier, 1969), vol. 4, pp. 826-827.

ما، وهو إذ يتخلّى عن الحلول النهائية، يُفترَض به أن يفتح للتفكير أفقاً غير محدود.

من الطبيعي أن نتساءل: هل اتّبعت جورج صاند، في ممارستها الفعلية كروائية، هذا البرنامج؟ هل بقيت علاقتها بالمضمون المجرد للفكر الفلسفي علاقة شعرية بالمعنى الدقيق؟ والإحالة إلى حقائق ذات طابع عقائدي في مؤلفاتها القصصية، ألم تتمّ في مناسبة أكثر أهمية وإلحاحاً، حيث تتخلّى، نتيجة لذلك عن طابع التلميح وإضمار المعنى الذي يفترضه مبدئياً هذا الطابع؟

في هذه الحال، تنسيق الأحداث الخيالية وأسلوب السرد لا يعودان سوى كسوة خارجية، بشكل زخرف (ديكور) يُنشأ من أجل إبراز أفكارٍ كان يمكن أن يكون لها في ذاتها معنىً مستقلٌ عن هذا السياق، فلا يكون بالتالي لهذا السياق من قيمة سوى أنه مجرد ذريعة[2].

ولكن هل من الممكن «ترجمة» فكرة في أسلوب قصصيّ؟ هل هو أمر مرغوب فيه؟ هل تُنتج عملية النقل هذه آثاراً قصصية جيدة؟ هل تنتج فلسفة جيدة؟ أو بمعنى أدق: أيّ نوع من الفلسفة يسري هكذا في الرواية؟ وأيّ نوع من الرواية يؤلَّف بهذه الفلسفة؟

رواية **سبيريديون** التي سنقترح لها تحليلاً هي في صميم هذه

---

(2) هذا ما تعترف به صاند، كما يبدو، إذ تكتب بمناسبة **كونسويلو** (*Consuelo*): «ينبغي أن أقوله لك، جورج صاند ليست سوى انعكاس شاحب لبيار لورو (Pierre Leroux)، تلميذة متعصبة للمثال ذاته، ولكنها تلميذة خرساء ومسحورة أمام كلامه، مستعدة دائماً لأن ترمي في النار كل آثارها لكي تكتب وتتكلم وتفكر وتصلي وتعمل تحت تأثير إلهامه... لستُ المعمِّمة للأفكار ذات القلم النشيط والقلب الحسّاس التي تحاول أن تترجم في روايات فلسفة المعلم»، انظر: George Sand, «Lettre à Ferdinand Guillou, 14 février 1844,» dans: Sand, *Correspondance*, vol. 6, p. 431.

التساؤلات. يُقدّم هذا الكتاب، وبشكل فوريّ، كتكريم من تلميذِ هو الكاتبة، إلى معلّم هو الفيلسوف بيار لورو (P. Leroux) الذي أعلنت أنها تدين له بالجوهري من فكرها[3]. هنا، كما سبق قولنا، الأدب والفلسفة «ممتزجان» إلى حد أنه قد يُظنّ، خطأً كما يبدو، أن جزءاً من مخطوطة جورج صاند كتبه لورو بيده. رواية **سبيريديون** عرفتْ صيغتين متتاليتين، سنة 1839 وسنة 1842، تفصل بينهما سنة 1840 تاريخ نشر لورو مؤلّفه المهمّ **في الإنسانية** (*De L'Humanité*)، حيث مجمل أفكاره معروضة بشكل منهجيّ. ألا يجدر بنا أن نتساءل، بعكس النهج الذي يُتّبع عادة، ما إذا كان عمل «صاند» الروائي قد أثّر هو ذاته في تطوير الفكر الفلسفي واتخاذه شكلا، هذا العمل الذي يُقدّم بتواضع قد يكون مصطنعا، على أنه مجرد تحويل إلى سرد خيالي؟

حكاية سبيريديون

سبيريديون رواية غريبة، تعرض أشخاصا نيّرين، تائهين، متّخذين على حدود الحلم واليقظة، في إطار دير لرهبان بنديكتيين في إيطاليا في القرنين السابع عشر والثامن عشر: هذا الإطار المستحضر بشكل خيالي غريب لا بدّ أن يذكّر ببعض الروايات «القوطية» (Gothiques)، فهذه القصة تتميز بخاصة فريدة من بين نتاج جورج صاند، وهي أنها تخلو من وجه أنثوي: والحقيقة أنه لما كان

(3) وُضع إهداء **سبيريديون** كما يلي: «إلى السيد بيار لورو الصديق والأخ خلال سنوات، أب ومعلم بالفضيلة والعلم، تقبّلْ إرسالي إحدى قصصي، ليس كعمل جدير بأن يقدّم لك، ولكن كشهادة للصداقة والاحترام»، انظر: George Sand, *Spiridion*, les introuvables, note de présentation de Georges Lubin (Plan de la tour: Editions d'aujourd'hui, 1976), p. 1.

المقصود كتاب أسرار، فإن حذف المرأة ربّما يعني حضورها الشامل والسّريّ.

لكي نفهم كيف تَنْبني هذه القصة وانعكاسات الفكر التي يحدثها هذا البناء، يجب أن نميّز أولاً مظهر المكان الذي هو إطار القصة الوحيد: ليس المقصود إعادة بناء جو هذا المكان بتفاصيله، بل تحليل الجو العقليّ الذي ينتشر انطلاقاً منه. إن دير سبيريديون أولاً، في حدوده الضيقة التي يفرضها عليه السور الذي يحيط به، يمثّل العالم المصغّر لتاريخ الإنسانية جمعاء والذي سيُرسم تطوره الروحيّ وفق حركته الجماعية، بمناسبة الأحداث التي كان مسرحاً لها خلال الفترة الفاصلة بين إنشائه سنة 1690 وخرابه بعد ذلك بنحو مئة سنة. إنه أيضاً مجموعة رموز تشير إلى الكنيسة الكاثوليكية والفاتيكان[4]، بحيث إن القرّاء الأوائل لرواية **سبيريديون** اعتبروها رواية رمزية، وأخذوا يجهدون لحلّ ألغازها. ولكن ليس هذا هو الأمر الأساسيّ: ما هو مهمّ بنوع خاص، هو أن السور كما تخيلته جورج صاند، يضمّ في داخله فضاء ملتبساً تماماً، لأنّ سرّاً يخترقه ويهدّم مظاهره الخارجية ويُبدي في آن واحد مظهرين، الأول شرّير ومنفّر، والآخر خيّر وجذاب.

من جهة، يمثّل دير «سبيريديون» بنية عازلة، دلالتها على الفَور سلبية: هذه البنية تعبّر عن منهج كامل للظلم المادي والروحي

(4) كان البابا غريغوار السادس عشر في السلطة، وهو مؤلف الرسالتين اللتين أدان فيهما لامونيه (Lamennais) (Mirari nos, 1832 et Singulari vos, 1834)، عندما كتبت صاند روايتها، حتى إن بعض الصفحات موجهة ضده بشكل واضح: لا شك أنه استُخدم كنموذج لآخر مُصلٍ في الدير، رئيس الدير المسؤول عن سقوطه النهائي وهو راهب بندكتي (bénédictin) من رهبنة (Camaldules)، التي ينحدر منها غريغوار السادس عشر وقد رسمت له صاند صورة قاتمة جداً في روايتها **ليليا** (*Lelia*).

وتلخصه، هذا المنهج الذي خضعت له البشرية زمناً طويلاً بفعل الارتباط بين الاستبداد والشعوذة[5]. نستعيد هنا، بشكل حادّ جداً، تراث أدب مناهض لرجال الدين، ونفهم كيف أن رينان اهتم به في صباه. ولكن هذا المظهر الواضح جدّاً والخارجي ينطوي على دلالة أخرى تؤدّي إلى تفسيرِ معاكس: الدير الذي تعيد جورج صاند تكوين وقائعه التاريخية المتخيَّلة، هو بالفعل المكان المفضّل للوحي، ولذلك هو يؤلّف شكلاً خاصاً للاستقبال لا بديل عنه لإنسانية ملهَمة، مجتمعة في اشتراكها بامتلاك حقيقة تحتفظ بها كوديعة وتنقل إرثها[6]. النظام الرهباني يمثّل إذاً بشكل إيجابي بنيةً جماعية قد تكون صاند لاتزال تحتفظ بحنين إليها، متأثرةً بطريقة غير مباشرة بممارسات الشعائر السان سيمونية.

---

(5) لقد عاشت صاند تجربة الانعزال هذه شخصياً أثناء تأليفها **سبيريديون** في دير فالديموزا (Valdemosa)، حيث بقيت سجينة مدة فصل شتاء مع شوبان (Chopin) وأولاده، كما روته قصة **شتاء في مايوركا** (*Un Hiver à Majorque*) الصادر سنة 1842، في الكتاب الأخير هذا، حيث تعبر عن حقدها لأهل ماجورك وتردّ سبب تخلفهم إلى خضوعهم للإقطاع وللدين الكاثوليكي، وحيث تُذكِّر باحتقار صروحهم الدينية التي هي شواهد مرنية لاستعبادهم وسذاجتهم. تحت عنوان **دير محكمة التفتيش** (*Le Couvent de l'inquisition*) (4, II) أدخل على قصة الإقامة في جزر الباليار (Baléares) مشهد خيالي يقع في أطلال دير للدومينيكان، جعلت منه المؤلفة مركزاً للتفتيش: تردّ صاند سبب دمار هذا الدير إلى انتفاضة شعبية تذكّر بسقوط الباستيل.

(6) هنا أيضاً يمكن أن نقرأ استعادة لتجربة عاشتها المؤلفة حقيقةً. رواق الدير الخيالي في **سبيريديون** يذكّر بدير الأوغسطينيين الإنجليز حيث أمضتْ أورور دوبان (Aurore Dupin) [هكذا كانت صاند تُسمّى في طفولتها وقبل أن تدخل عالم الأدب] فترةَ من صباها، وحيث كانت سعيدة، كما هو مشروح في **تاريخ حياتي** (*L'Histoire de ma vie*)، لأنها تخلّصتْ لفترة من الزمن من الصراعات العائلية التي كانت تسببّها المشادات المتعذر تخفيضها بين والدتها وجدتها لأبيها التي تولت تربيتها. هناك، كما ستروي ذلك صاند، عانت، في سن الخامسة عشرة تقريباً، أزمة روحية قوية لن تتخلص منها أبداً: وكل آثار صاند ستبقى مشبعة بجو من حالة دينية (Religiosité) منبثة فيها.

الدير إذاً مكانٌ مزدوج يُظهر المكان والخلفية في آن واحد، وهذا ما يفسّر فعل الفتنة التي يوقظها[7]. ولكن هذا المكان النزاعيّ في أساسه يطبع علامته على كل القصة التي تجري فيه: «فالأحداث التي تدور على مسرحه، هي ذاتها، ملتبسة على صورته. من خلال القراءة الأولى، نلاحظ التقارب بينها وبين أحداث أدب الخوارق التقليدي: **سبيريديون** تقع في خط مؤلفات رادكليف (Radcliffe) ولويس (Lewis)، وهي تقتبس منهما الجوّ السّري والهذياني كما تقتبس طابعاً من التحريف الديني الساخر. الأحداث الرئيسية تعود إلى تتابع ظهورات، طابعها الفائق الطبيعة متجسد بشكل عادي، مبتذل، في أشكال حسّية جدّاً: أبواب خفيّة تنفتح من غير أن تُلمَس، رؤى ليلية لا تُدرك، كتُب على صفحاتها أشياء للقراءة مع أن صفحاتها تبدو بيضاء ناصعة، لوحات تبكي، ظلال تتكلم، كنوز مدفونة في قبور، كل هذا الرّكام من كتابات سوداء مثيرة للسخرية عندما تحاول منح المجهول وغير المرئيّ حضوراً حسيّاً مباشراً إلى هذا الحدّ. ولكن هذه الاستحضارات التي يصعب الشعور بأنها غير مادية، ليست سوى مظهر خارجيّ لديكور يعني بالفعل شيئاً آخر: قيمة هذه الظهورات تكمن في أنها موحيات، أي إنها بدل من أن تعبّر عن الوجود الحقيقيّ لعالم آخر وما يرافقه من نظام عقائد سينقض في كل حال في آخر الرواية طابعُه الخادع، فهي تعبّر عن الحضور الملحّ والحتميّ لفكرة يوحي بها مباشرة عنوان الرواية **سبيريديون**، وهذه الفكرة لا يمكن أن تُطرَد بالتعازيم، إنها هي التي تعطي لكل ما يقال

---

(7) أحد أبطال الرواية الرئيسيين، وهو الأب ألكسيس (Alexis)، يعبّر بوضوح عن هذا التضاد عندما يعلن: «كل نور، وكل تقدم، وكل عظمة خرجت من حصن الدير، ولكن كل نور وكل تقدم وكل عظمة لا بد أن تفنى فيه، إذا لم يثابر البعض منا على الصراع الرهيب الذي بات الجهل والخداع يعلنانه على الحقيقة»، انظر: Sand, *Spiridion*, p. 24.

وما يُعمل معناه الخفيّ، وفق رسالة لن يُكشف عنها فعلياً إلاّ في الصفحات الأخيرة من القصة[8].

سبيريديون تروي قصة وحي: إنها تعرض - عبر تخيّل مزدوج:

(8) مشهد من الرواية يوصل هذا التوتر إلى أقصى درجة، بحيث يُظهر إلى أيّ حد، الواقعي وغير الواقعي، بدل أن يبقيا كل على حدة ومنفصلين، فإنهما على العكس يتداخلان تداخلا معقدا في تواصل غريب. عندما ينسحب أحد رواة القصة، الأب ألكسيس، فترة من الزمن إلى صومعة مجاورة قرب البحر، يستقبل فيها زائرا غريبا ظهر فجأة والذي يشكل في سياق القصة كلها التي كتبتها صاند أحد الظهورات الأقلّ ملاءمة: «شاب كورسيكي، لم تذهب من ذاكرتي ملامحه القاسية ونظرته العميقة. مظهره المهمل بالإضافة إلى تحفظ شديد، كلماته الحادّة والموجزة، عيناه الصافيتان والنافذتان، شكله الجانبي الروماني، نوع من عدم الاكتراث العذب الذي يبدو أنه حذر من نفسه، قابلٌ لأن يتحول إلى جسارة حادة لدى أدنى تحدّ، كل شيء أذهلني في هذا الشاب»، المصدر نفسه، ص 204. هذا الفيض، غير المتوقع للواقع في السرد الخيالي يضيف مزيدا من القوة إلى الطابع الخوارقي، إذ ينزع عن الواقع المظاهر المباشرة. ولكن هذا النسر لا يقارب ضفاف الرواية إلاّ خلال إذاعته خطابا مذهلا، وفي نهايته يبحر من جديد. هاك بعض النماذج: «شهوة القوة، هي الحاجة إلى التطور التي تفرضها الضرورة على جميع الكائنات. كل شيء يريد أن يكون لأنه يجب أن يكون. الذي لا يملك قوة الإرادة، معرّض للفناء، من الإنسان الفاقد الشجاعة، حتى قشة العشب التي حرمت من عصاراتها المغذية.. فكيف لا يتحارب الناس، أمةّ ضد أمّة، وفرد ضد فرد؟ وكيف لا يكون المجتمع صراعا دائما لإرادات وحاجات متناقضة، عندما يكون كل شيء عملا في الطبيعة، عندما ترتفع أمواج البحر متصارعة في ما بينها، وعندما النسر يمزّق الأرنب والسنونوة تمزق الدودة الصغيرة، وعندما الجليد يشجّ قطع الرخام، والثلج يقاوم وهج الشمس؟... ذلك أن كل شيء يرغب في أن يكون له مكان، وأن يملأ هذا المكان بقدر ما تتحمل قدرتُه التوسع... لنعمل إذا، نحن المخلوقات الفانية، لنعمل لوجودنا الذاتي»، المصدر المذكور، ص 207-209. مع ذلك هذا النداء الحادّ للدافع البداتي في الطبيعة الحية يجب ألاّ يُضلّ فكر القارئ: فـ «**سبيريديون**» ليست رواية الطاقة، والصورة الهاذية لبونابرت الشاب، المهتدي إلى نوع من السبينوزية، إذا نفذت إلى الصفحات الأخيرة، فهي تقوم بدور نسخة ثانية تبدو أن الحقيقة قد هجرتها، فهي تعبر عن حلولية طبيعية للأصول، مبنية على فيض القوى الأولية. وقد حاولت صاند أن تبطلها بإعطائها هذه الرؤيا الحادة، وفي الحد الأقصى، لا يمكن الدفاع عنها. لأنه حاول أن يحلّ مكانها الصورة المعاكسة تماما لحلولية روحية، متجسدة بشكل متميّز في المستقبل الإجماعي للإنسانية.

الرواية التي تنقل وجوده ـ إنجيلاً جديداً. أحد الأمكنة الأكثر جاذبية في القصة، حيث العمل الذي يُنظر اليه في التسلسل التفصيلي لمراحله، ويُردّ إليه في لحظات الاحتدام الشديد، إنما هو البلاطة المؤدية إلى مدفن الكنيسة في مصلّى الرواق حيث دُفن جثمان الأب «سبيريديون» ودُفن معه سرّه. على هذه البلاطة حُفرت عبارة: (Hic est Veritas)، عبارة رمزية تدخل في شبكة مزدوجة المعنى. تعلن أولاً عن فكرة عقائدية أساسية: وهي بهذه الصفة مذكورة أيضاً على الصورة الرسمية لمؤسّس الجمعية الذي هو سبيريديون، تمثله هذه اللوحة حاملا بيده مؤلَّف بوسويّيه (Bossuet) حول اختلافات الكنائس البروتستانتية، لأنّ هذا الكتاب هو الذي، في البدء، وجّه كل مسيرته (Hic Veritas): يعني ذلك أن الحقيقة، بسبب طابعها الحصري الذي يحرّرها من أشكال الخطأ أو الانحراف، تبقى منغلقة في الحدود التي يثبّتها لها كتاب واحد خاص بكنيسة واحدة. ولكن كلما تقدمت الرواية، فإن هذه العبارة التي تنير كل مراحلها، تأخذ في إظهار الوجه الآخر من الحقيقة، الوجه الخفيّ، الذي هو الهرطقة: وهذا يستعيد حالا القصة الشخصية للامونيه (Lamennais)، لأنه كان في فرنسا خلال سنة 1840 الهرطوقي الكبير.

العبارة ذاتها (Hic Veritas)، تحيل عندئذ إلى كتاب آخر، الكتاب الذي ألّفه سبيريديون وقد تخلى شيئا فشيئاً عن أوهامه الكنسية والرهبانية ليودعه رسالته. من هذا الكتاب الذي كتبتْ عنه جورج صاند لتستعيده، والذي يبدو أن كتابها نسخة عنه، ستقدّم منه صيغتان، نوعان من الكتابة متتاليان، بمناسبة الطبعتين المتتاليتين للرواية سنة 1839 و 1842: من كتاب سبيريديون السرّي، ألّفتْ جورج صاند سلسلة، «تاريخاً» كاملاً إذا صحّ التعبير، اندمجتْ أزمنته بحيث أنشأت تراثاً جديداً. هذا التراث يتخذ أصلاً له في

الإنجيل الخالد ليواكيم دو فيور (Joachim de Fiore) والذي يمتدّ في الشرح الذي تولاّه جان دو بارم (Jean de Parme)، لكي ينتهي إلى الأفكار التي أعدّها سبيريديون والتي تستعيد هي ذاتها أطروحات لورو (Leroux) حول دين الإنسانية. بعكس العقيدة التي تكون ثابتة منذ البدء، فإن هذه الحقيقة لا يمكن فصلها عن الحركة التي تنشرها: إنها تستمر دون أن تكتمل، ودون أن تتجنّد لخدمة أيّ بيان عقائدي مغلق: عندئذ بين صحة العقيدة والهرطقة ينعقد تبادل خفيّ يقرنهما في إطار تاريخهما المشترك. قصة **سبيريديون** تروي هذا النقاش الذي، من وجهة النظر هذه، تُلمح إلى المصير الشخصي للامونيه (Lamennais) الذي تنقله بأسلوب قصصيّ.

ولكن هذا الموضوع هو سند لرسالة جوهرية أكثر، لن يُكشَف عن جزء منها إلاّ في الصفحات الأخيرة من الكتاب: تروي **سبيريديون** حياة أربعة رهبان توالوا داخل الدير من سنة 1690 حتى سنة 1790، وقد ظلوا غرباء إلى حدّ بعيد عن حياة الدير الخارجية، بسبب التواصل السرّي الذي قام في ما بينهم على أساس التراث الخفيّ الذي أبقوا عليه: هذا التراث الذي بقي مجهولاً لدى الذين لم يُختاروا لكي يتلقنوه حلّ محلّ التراث الرسميّ الذي هدمه من الداخل. من وجهة النظر هذه، فإن رواية **سبيريديون** بقدر ما هي رواية الهرطقة، هي قصة تتابع، بل إنّ تراكب هذين الدافعَين يمنح هذه القصة الخرافية دلالاتها الأخيرة. يمكننا أن نذهب إلى حدّ القول إن قصة الرهبان الأربعة، كما توردها جورج صاند، ترمز إلى تاريخ الإنسانية كله، وقد اجتمع دينيّاً في قسمة رمزية لحقيقة روحية يدين لها بوحدته. لم يعد المقصود هنا لامونيه وحده وأزمة الضمير في مواجهة متطلبات العقيدة المتشددة. بالأحرى: إن هذا التعليم أعيد تأويله كلياً على ضوء نظريات لورو، وهي نظريات متخلصة تماماً من

أيّ رجوع إلى المعتقد المسيحي التقليدي، إذ إنها تحاول إنشاء دين جديد حيث لا يعود يتدخل التسامي الإلهي، أي دين الإنسانية الحية، المجتمعة ليس في التأمل التكريميّ والمحافظة السلبية على وحي أوّلي، بل في الاندفاع الذي تمنحها إياه حركة تجدّد متواصلة، تطلقها نحو مستقبلها وفق نزعة تضامنية في جوهرها.

موضوع **سبيريديون** الحقيقي الذي يوجّه القصة الخرافية كلها، هو هذا التحوّل ـ ليس المقصود تغيراً آنياً، لأنه على عكس ذلك منتشر على مدى تاريخ عليه أن يبقى منفتحاً أبداً ـ من دين بدائيّ حُصر في الحدود النهائية لعقيدته الحصرية وانغلق فيها، وبالتالي أوحي به كلّه في أصله، إلى دين الغايات، الذي يبدع بحرية تراثه مع تطور موضوعه الحيّ، الذي هو الإنسانية متخذةً في كل امتدادها المكانيّ والزماني.

من هذه الناحية، القصة الشخصية للراهب الأول من الرهبان الأربعة قصة نموذجية، إنه سبيريديون الذي يفتتح هذا التراث الجديد والتقدّميّ. ولكنه من الواضح أن تراثاً «جديداً» تحييه حركة تحوله الدائم، لا يعد تراثاً تماماً.

من هو سبيريديون؟ صموئيل هبرونيوس (Samuel Hebronius) هو اسمه الحقيقي، ولد في ألمانيا من أصل يهودي، وهو تقريباً معاصر لسبينوزا (Spinoza): من المؤكّد أن التجانس الصوتي بين الاسمين سبينوزا/ سبيريديون، ليس من قبيل الصدفة. بعد أن درس في جامعة هايدلبرغ (Heidelberg) تخلّى هبرونيوس عن الدين العبراني، واهتدى أولاً إلى البروتستانتية قبل أن يتأثر بقراءة مؤلفات بوسوّيه، وخصوصاً كتابه عن تبدلات الكنائس البروتستانتية، فيتحول إلى الكاثوليكية. تعمّد على يدَي بوسوّيه واتخذ اسم «بيار» (Pierre)، مسجّلاً هكذا دعوته لتأسيس كنيسة. وشهرة سبيريديون التي وضعته

تحت تأثير الروح القدس الذي يستنير به. عندئذ أسّس الرهبانية التي منحت الإطار لرواية جورج صاند: ترسم هذه الرواية القصة الكاملة لهذه الرهبنة منذ إنشائها حتى خرابها، في الدير الذي أصبح أول رئيس له، انصرف إلى الأبحاث الفكرية والعلمية والفلسفية التي أبعدته تدريجيا عن العقيدة الكاثوليكية، حتى إنه أثار الشبهات حول تعاطيه السحر وعبادة الشيطان[9]. وهذا هو الوقت الذي يدخل فيه سرا عالم الخلود بواسطة التقليد الخفيّ الذي انتزعه من الوجود المرئي: وأصبح عندئذ، بالنسبة إلى الذين «يلهمهم»، رمزاً.

أول تلميذ لسبيريديون هو فولجانس (Fulgence) ذو القلب البسيط والكريم، وهو يمثّل في القصة التي ترويها جورج صاند الزمن المحدّد للإنسانية الساذجة، فهو يتناول كلام سبيريديون كوديعة دون أن يحاول فهمه. ولا تخصص له الرواية سوى بضع صفحات.

ثمّ يليه ألكسيس الذي تعطي مسيرتُه الروحية مغزى القسم الأكبر من الكتاب، وجعلتْ منه جورج صاند صنواً للدكتور فاوست. بعكس سابقه فولجانس، يمثل ألكسيس روح التمزق الذي يجعله يتتبع مسيرة سبيريديون حتى نتائجها النهائية التي هي الأكثر سلبية:

---

(9) الشاهد الأول لهذه الحياة، في سياق القصة التي أعدتها صاند، راهب جاهل وفاسد، حتى فكرة سرّ سبيريديون بقيت صعبة الإدراك عليه، يعلن عنه: «كتُب الفيلسوف سبينوزا والعقائد الجهنمية لفلاسفة هذه المدرسة جعلته حلوليا أي ملحدا»، المصدر نفسه، ص 48 ـ 49. مع ذلك بعد وفاته، تلاميذه الذين توالوا كحرّاس على رسالته، يدعونه في ما بينهم «القديس سبيريديون»: وهذه العبارة، لا بد أن تذكرنا، بشكل واضح بالعبارة التي طبقت على سبينوزا في إطار Pantheismusstreit «القديس سبينوزا»، في ما يتعلق باسم سبيريديون، ربما خطر على فكر صاند لدى قراءتها رواية هوفمان (E. T. A. Hoffmann) **إكسير الشيطان** (*Les Elixirs du diable*) التي ترجمت إلى الفرنسية سنة 1829، حيث يظهر في نهايتها بشكل خاطف.

وهذا ما يقوده إلى إعادة طرح كاملة، ليس فقط لشكل معتقداته الأولى، بل حتى لمحتواها، ممّا يقوده إلى الإلحاد. في مناسبة انتشار وباء الطاعون، يفلت من حبسه داخل حصن الدير ويسلك الطريق الذي يعيده إلى الناس، وهكذا يكتشف من جديد، عن طريق المحبة، الأملَ في الإيمان.

أخيراً، وقد حان أجله، ينقل ألكسيس السرّ الذي هو آخر المؤتمنين عليه، إلى الأخ أنجيل (Angel) الذي يُعتبر شاهداً على كل هذه القصة، وله هو خُصِّص وحي «الكتاب» الأخير، وقد بقي محفوظاً في القبر الذي دُفن فيه مؤسّس الدير. المقصود هو «مخطوط سبيريديون» الذي ينقل كتابات يواكيم دو فيور وجان دي بارم مشروحة على ضوء أفكار لورو.

ما هو جوهري هنا هو التسلسل الذي لا ينقطع لمسيرة تقود إلى الكشف عن «فكر» هو فكر سبيريديون. وهذا الفكر لا يتحقق إلاّ في انتشاره: لذلك فإن الرسالة التي يكشفها في النهاية لا مضمون لها سوى الإعلان عن هذا الدوام الثابت، الوعد الصادق بالخلود الذي ينضمّ اليه من يتخذون مكاناً في هذه الشبكة الإجماعية. إنها ولادة ثانية أبدية تضمّ كل تجارب الإنسانية مخلّدةً معناها: هذه هي تماماً أمثولة الإنجيل الأبدي في الصيغة التي وضعتها له جورج صاند في آخر كتابها[10].

---

(10) حول مجمل التقليد الخاص بـ **الإنجيل الأبدي** (*L'Evangile éternel*)، انظر كتاب: Henri de Lubac, *La Postérité spirituelle de Joachim de Flore 2, de Saint-Simon à nos jours*, le sycomore, série horizon; 8 (Paris: Lethielleux; Namur: Culture et vérité, 1981),

الذي يخصص فصلاً كاملاً لرواية صاند.

بين لامونيه ولورو

لنحاول الآن تقييم المضمون العقائدي الكامن تحت السرد، بعد أن أبرزنا خطوطه الرئيسية: كيف نحدد وضع الفكر الديني الذي يشكل السردُ عرضاً له؟ غير أنّ هذا الفكر كان في البدء معقداً إلى حدّ ما، بل ربما كان مشوشاً. كان ينتج من عملية تركيب، كنتاج المونتاج (ترتيب الصور) وقد منحه السرد القصصي الوسائل، مؤمناً له شروط ترابطٍ خيالي، ولكن هذا التجانس يطرح مشكلة حالما نحاول عزل المحتوى البرهاني أو الفكري إذ نفصله عن السرد الذي ربط أجزاءه إلى بعضها، ووحّده بذلك نوعاً ما.

هذا التباين يُشرح أولاً بالظروف التي ألّفت فيها جورج صاند كتابها بين سنة 1838 و1839 بشكل أقسام متتالية من قصة متسلسلة منشورة في **مجلة باريس** (*Revue de Paris*)، والتي ستكون مادة لكتابة ثانية عند ظهورها بشكل كتاب، ثم إعادة طبعه سنة 1842[(11)]. إنَّ مشروع رواية **سبيريديون** وهو عمل في قيد التطوّر، على صورة الموضوع الذي يعالجه، تَعدّل، وتضخّم، وأخذ وجهة جديدة كلما كان يتقدّم إنجازه. إذا جرى شيء ما في هذه الرواية التي اشتهرت بأنها خالية من العقدة، فإنما هو بالضبط العمل الداخلي في الكتابة والسرد الخيالي الذي كان يحرّك الرهانات شيئاً فشيئاً، وكان في الوقت ذاته يغيّر فيها الدلالة النظرية.

ولكي نعطي تفسيراً إجمالياً وموجزاً بحكم الضرورة لهذا التحرك، يمكن القول إنه يجتاز المسافة التي تفصل فكر لامونيه عن فكر لورو، في الوقت الذي كانت فيه جورج صاند تتلقى في آن واحد

(11) مراحل تأليف كتاب صاند محلّلة بدقة في دراسة: Jean Pommier, *George Sand et le rêve monastique: Spiridion* (Paris: Nizet, 1966).

هذين التأثيرين سنة 1838، فكأنّ ما جرى هو أنّ جورج صاند، وقد شرعت أول الأمر بكتابة رواية لامونيه، قرّرت في النهاية أن تكتب رواية لورو. إذا كان السرد الخيالي في رواية **سبيريديون** يقدّم فائدة فلسفية، فبقدر ما يحيل ليس إلى مضمون فكريّ واحد محدّد منهجياً، ومكتفيا بمحاولة إيضاحه بالأمثلة، بل على الأقل إلى مضمونين لا يتطابقان تماما: فبسبب تفاوت هذين الموضوعين، فإن صوغهما صياغة أدبية لا يمكن أن يقتصر على نقلهما فقط، بحيث يتمّ تجميلهما بصور قصة خرافية معيّنة، بل عليه قبل أيّ شيء أن يحقق اللّحمة بينهما، وهذه اللحمة، كما سنرى، لم تكن لتتمّ بدون مشكلات.

لن نذهب إلى حدّ القول إنّ هذين الاستيحاءين اللذين ساندا في آن واحد جورج صاند في عملها كروائية كانا متعارضين: إننا في هذه الحال لا نعود نفهم كيف استطاعا أن يتساكنا في تأليف أثر واحد. بالفعل، بين فكر لامونيه وفكر لورو كانت هناك نقطة مشتركة تجعلهما يتواصلان فوراً، وكتاب جورج صاند كان يبرز بالضبط هذه النقطة: إنها الفكرة القائلة بأن لا خلود إلاّ في حياة الإنسانية، ومن خلالها، أي تاريخها، لأن التاريخ يمنح مبدأ الشمول مضمونا فعليا وذلك بتجسيده حسّيا. لم يكن هذا إلاّ تحوّلا من الهيغيلية، كما سرتْ سرّا في الفكر الفرنسي كلّه، في أشكال خفيّة ومخففة، خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر تحت سلطة فكتور كوزان (Victor Cousin) الفكرية.

في المرحلة التي كان يتحدّد فيها فكر لامونيه حوالى سنة 1840، وهي الفترة التي تعنينا هنا، يجب أن نبحث عن أصول هذا المفهوم عند مالبرانش (Malebranche) الذي أُخذت عنه فكرة وجود علاقة كمال تجمع بين الكائنات في نظام شامل وثابت في ذاته. على هذه القاعدة كان يرتسم المنحى العام لفكر إجماعي يصالح بين

المحافظة والتطور، بين النظام والتقدم، بواسطة رموز التقليد والتحويل والتوالد: هذا التفكير يفترض أن يتم في رؤيا الشعب الروحي، رؤيا حدّدتْ هويتها، في الفترة التي نشرها لامونيه، بأنها حلولية[12]، في الوقت ذاته، كان لورو يعالج أفكارا قريبة منها ظاهريا: كان المقصود هذه المرّة بعقيدة الفردية المرتكزة إلى مبدأ الاستمرارية المستمدّ من لايبنتز (Leibniz) والذي يثْبت تواصل الكائنات الفردية تواصلا كاملا إذ تندمج داخل الإنسانية باعتبارها كلاّ في حالة تطور، تدفع أشكال اندماج هذه الكائنات الفردية إلى التكامل. هذا ما دعاه لورو الذي يعشق الصيغ الجديدة «مذهب المشاركة»[13] (Communionisme).

(12) إليك، مثلا ما كتبه لامونيه (Lamennais) في بداية كتاب *Esquisse d'une philosophie* المنشور سنة 1840: «تحتفظ الإنسانية بكل المعارف التي لا غنى عنها للإنسان وتنقلها إلى الأجيال المتعاقبة، وبكل الحقائق المكوّنة للعقل، التي يحمل منها كل فرد في ذاته البذرة التي لا تفنى، وهذه المعارف والحقائق تمثّل العقل المشترك، وهي تحفظ كذلك معارف الأحداث الملاحظة والأحداث الثابتة في الكون وتنقلها. مُجمل هذه المعارف يُدعى التراث، ولا يمكننا أن نكوّن فكرة صحيحة عن التراث إلاّ باعتبارنا إياه ذاكرة الجنس البشري، وبواسطتها يكتسب ويمتلك بدون انقطاع الشعور بهويته: لأنه من الخير كذلك أن يقترب كل إنسان، أكثر فأكثر، ولو بطريقة مختلفة، من الوحدة الكاملة التي يدور نحوها وفق قانون شامل للكائنات»، في هذا المنظار المشار إليه، النظام يقود التقدم الذي يشكّل له المظهر فقط.

(13) يشهد على ذلك هذا المقطع من كتابه **في الإنسانية** (*De l'humanité*) المنشور كذلك سنة 1840: «ولكن ما نحن في الجوهر، ومع ذلك ما هو الجوهر الذي سيتجلى من جديد، والذي ستؤلّف تجلياته الجديدة حياتنا المستقبلية؟ أقول إننا لسنا فقط كائنا وقوة واحتمالا (virtualité)، ولكن لهذا الكائن وهذه القوة وهذا الاحتمال، وباعتباره هكذا، طبيعة محدّدة. أقول إن كل واحد منا هو إنسانية. نحن إنسانية. تكاملنا إذا متصل بتكامل الإنسانية، أو بالأحرى هو تكامل الإنسانية هذا»، انظر: Pierre Leroux, *De L'Humanité, de son principe, et de son avenir, où se trouve exposée la vraie définition de la religion, et où l'on explique le sens, la suite, et enchaînement du Mosaisme et du Christianisme*, 2 tomes (Paris: [s. n.], 1840), doctrine 1, chap. 7,
التطور هنا، كلما تقدم، يخلق نظاما.

بين هذين المفهومين وما يعتمدان عليه من مراجع فلسفية، أي مالبرانش ولايبنتز، كانت هناك عناصر التقاء لا شكّ فيها. هذه العناصر هي التي استعادتها جورج صاند في روايتها: وهي التي أدَّت إلى اتهامها هي أيضاً بالحلولية[14].

في الواقع، الروح (Esprit) التي بظهوراتها المتتالية تمنح رواية صاند نسيجها وعنوانها (**سبيريديون**) كذلك، وبحسب الوحي الذي كُشف أخيراً، ليست روحاً واحدة فردية، بل الروح الجماعية المشتركة بين كل الناس والمتحققة من خلال علاقتهم التضامنية: إنها الروح التي تعيش دائماً لأنها تنتقل، إذ أن عناصرها الخاصة وحدها عرضة لأن تضمحلّ، وهي لا قيمة لها بالنسبة إلى نموّها الشامل. وإذ ينفتح هكذا المنظور الشامل، فهو يسمح في آن واحد بإعادة التفكير بكل تاريخ الأديان الماضي وبتاريخ المسيحية ـ نسب كتابُ صاند إلى شخصية المسيح عبارات أثارتْ اهتمام رينان (Renan) في صباه: «هذا الإنسان الإلهيّ»[15]، «هذا الفيلسوف السامي»[16] ـ كما يسمح بتحضير المشروع الجديد لدين المستقبل الذي سيكون موضوعه بالتحديد **الإنسانية**[17].

مع ذلك، هذا الالتقاء الجوهري يجب ألاّ يدعنا نهمل بعض الاختلافات. وفي الواقع مواقف لامونيه ولورو تجاه قضايا الدين

---

(14) كتب الأب ماريه (Maret) حول موضوع صاند في مؤلفه (*L'Essai sur le panthéisme dans les sociétés modernes*) (1840) الذي طرح في فرنسا الصراع حول الحلولية على الساحة العامة، يقول: «إنها تكسو في **سبيريديون** عقائد السيد بيار لورو بأشكال من مخيلتها ومن أسلوبها»، انظر: Henri Maret, *Essai sur le panthéisme, dans les sociétés modernes* (Paris: Debécourt, 1840), préface, p. 12.

(15) انظر: Sand, *Spiridion*, p. 194.

(16) المصدر نفسه، ص 202.

(17) المصدر نفسه.

الأساسية وتجاه القضية الخاصة بالدين المسيحي، لم تكن متماثلة إطلاقاً، بل من الممكن ملاحظة التعارض بينهما، فكرة لامونيه الأساسية ـ على الأقل، هذا كان اعتقاده قبل سنة 1840 ـ أنّ إعادة إحياء المسيحية ممكنة، وذلك بالعودة إلى الينابيع. كانت عقيدته تتضمن، نتيجة ذلك، تناقضاً داخلياً، لم يفتْ معاصريه ولا حتى أتباعه الرئيسيين: ذلك أن لامونيه كان ينقض باسم العقيدة شطحات اليقينية (الدغمائية)، وكان يطعن في قرارات البابا باعتماده على مبدأ للسلطة. حتى ولو كان من المفروض أن تتطور نزعته الشعبوية (Populisme) بحيث تقترب من نوع من الاشتراكية، فإنَّ موضوعاً أساسياً كان لا يزال باقياً، وكان وراء هذا التطور، وكان يدعمه، وهو موضوع ألهم مسيرته الفكرية بشكل دائم: إنه التقليد. لذلك ما كان لموقفه إلاّ أن يكون موقف التمزق: كان لامونيه رجلاً مسكوناً بالشك الذي عبّر بطريقة مثالية عن أزمة روحية. بالنسبة إلى صاند، وقد جذبها بشكل لا يُقاوَم، ثمّ خذلها خذلاناً عميقاً، فقد مثّل في عدم قدرته على فرض فلسفة دينية توفيقية، الوجه النموذجي للعجز واليأس[18]. أمّا لورو في مسيرته الروحية التي ستقوده في النهاية إلى الحقيقة، فقد مثّل، على عكس هذه الشهادة السلبية للسقوط، الصورة المشعّة للمصالحة واليقين ممّا يسمح بإعداد إيمان جديد متخلص تماماً من افتراضات الأديان القديمة التي أُعلن انحطاطها الذي لا مفرّ منه.

بإمكاننا القول إذاً إن رواية صاند كانت تعيد بناء المسيرة الذاتية التي قادت مؤلفتها من السؤال الذي طرحه لامونيه ـ ألم يكن الرجل

(18) لنذكر أن كونت (A. Comte) نفسه لن يعالج موضوع دين الإنسانية هذا إلاّ بعد سنة 1850.

المتسائل بامتياز؟ - إلى الجواب الذي قدّمه لها لورو، وهو الذي كان، على العكس، كرسول القرارات الحاسمة. من وجهة النظر هذه، كل شيء سار وكأنَّ هذين المرجعَين أشارا إلى مضمونٍ عقائدي واحد قُدِّم، بالتناوب، في مظهرين: سلبيّ وإيجابي[19].

من الجدير بالذكر أن القصة التي يرويها سبيريديون في النهاية، تنقطع عن اجترار الماضي والتقاليد القديمة - وهذا الانقطاع يرمز إليه الدمار النهائي للدير - ويكتمل في تصور مستقبلٍ ثوري في جوهره. ولهذا السبب أيضاً ينتهي الكتاب بتجديف منقذ: جنود الثورة الفرنسية «المنتقمون الرهيبون للحرية المهانة»، سلبوا الدير الذي أسّسه سبيريديون وحطّموا، مع ما حطّموا من رموزه الدينية التي تشهد باستمرار ماضٍ غابر، تمثالاً للمسيح من خشب، وداسوا صورته التي هي من ذهب مزيّف، وحيّوه بهذه الكلمات:

---

(19) ربما كان سانت بوف (Sainte - Beuve) على حق لاعتباره الأب ألكسيس، أحد الأبطال الرئيسيين في **سبيريديون**، نموذجاً للامونيه، انظر: Charles Augustin Sainte-Beuve, «Lettre à Mme Juste Olivier, 25 Novembre 1838,» dans: Charles Augustin Sainte-Beuve, *Correspondance générale*, 6 vols., recueillie, classée et annotée par Jean Bonnerot (Paris: Stock, 1935-1961), vol. 2, p. 486.

كما كان هذا الأخير في الواقع، فإنّ ألكسيس، في الرواية الخيالية هو الذي يشعر بضرورة إعادة بناء النظام الديني بشكل كامل من دون أن يتوصل حقيقةً إلى إتمامه. يشهد على ذلك، ما أسرّ به للأخ أنجل (Angel) والذي يمكن أن يكون ملخصاً رمزياً لـ «حالة لامونيه»: «كنت أفكر، بالتأكيد، بشكل يدعو للأسف، لأنني كنت أهدم كل سلطة الكنيسة دون أن أفكر بالخروج منها. كنت أجذب على رأسي أنقاض صرح لا نستطيع هدمه إلاّ من الخارج. هذه التناقضات ليست نادرة لدى العقول الصادقة والمنطقية في جميع النواحي. شعور عداء معتاد للكنيسة البروتستانتية وتمسك معتاد وغريزيّ بالكنيسة الرومانية، يجعلانهما يشتهيان الإبقاء على المهد، في حين أن قوة الحقيقة التي لا تقاوم والحاجة إلى استقلال حقيقي قد حوّلا تماماً وكبّرا الجسد فلم يعد يلائمه هذا المضجع الضيق، في قلب هذه التناقضات لم أعد أبصر النقطة الرئيسية. لم أكن أرى أنني لم أعد كاثوليكياً»، انظر: Sand, *Spiridion*, pp. 117-118.

«يسوع اللامتسرول»[20] (Sans - culotte)[*].

إنَّ انبعاث هذا الموضوع القديم الألفيّ[**] (Millénariste) كان يُعلن أيضاً عن مجيء روح الثورة التي اندلعت في العام 1848، والتي ستعكس توليفاً مماثلاً بين الشعب والدين الحقيقي في ما يتعدى المؤسسات الزمنية التي كانت تشوهه، ومن البديهيّ أنّ صاند ما كان باستطاعتها معرفة ذلك عندما كانت تكتب هذه السطر. من وجهة النظر هذه، لقد سبق السردُ الخيالي الواقع، وربما هيّأ له أيضاً.

رواية كورامبيه

إذا اكتفينا بالشروح السابقة، أمكننا أن نعتبر أنّ قراءة **سبيريديون** لا تنفصل عن تأويل لمحتواه الفكريّ، لا عن إعادة تكوين المصادر العقائدية لهذا المحتوى، لأن دلالته الشاملة تكمن هنا. ولكن هذا

---

(20) لهذا السبب، فإن المثل الخرافي الذي، من خلال قصة ألكسيس (Alexis)، رسم القصة الذاتية للامونيه، متتبعا تقلباته، ينتهي حين ينكشف سر سبيريديون، بإعلان رسالة، هي بالواقع رسالة لورو، التي تعود إلى «عقيدة» الثالوث الجديد، حيث نبيّ «الاشتراكية» (وهو التعبير الذي كان لورو أحد مبتدعيه)، وهو عضو في مجلس النواب سنة 1848 يحاول أن يضع إحدى مواد القانون الفرنسي، وقد أثار دهشة الإكليروس الكاثوليكي (وقد روى هو نفسه هذه الواقعة واصفا إياها وصفا حيّا في سيرته الذاتية المكتوبة بأسلوب شعري *La Grève de Samarez*) : «عقيدة الثالوث هي الديانة الأبدية، فهم هذه العقيدة فهما حقيقيا هو دائما تقدميّ. سوف نمر ربمّا، أبديا، بهذه المظاهر الثلاثة من النشاط والحب والعلم التي هي المبادئ الإلهية التي يتلقاها كل إنسان يأتي إلى العالم كابن لله. وكلما توصلنا للظهور، في آن واحد تحت هذه الوجوه الثلاثة لإنسانيتنا، تقترب من الكمال الإنساني. يا ناس المستقبل لقد حُفظ لكم تحقيق هذه النبوءة، إذا كان الله في قلوبكم. سيكون هذا عمل وحي جديد، دين جديد، ومجتمع جديد وإنسانية جديدة»، انظر : Sand, Ibid., p. 259.

(*) لقب الثوّار الفرنسيين سنة 1792.

(**) عقيدة تقول بظهور المسيح على الأرض وحكمه ألف سنة.

الشرح يبقى غير كافٍ، لأنه لم يسمح بعد بفهم أيّ علاقة داخلية تسري بين السرد الخيالي، ولنقل لمزيد من التسهيل، بين الشكل الأدبي، وبين الفكر الدينيّ أو الفلسفي الذي يبدو أنه يملؤه كمضمون له. هنا، فكرة الحلولية التي تمّت الإشارة إليها سابقاً تنقلب إذا صحّ التعبير: لأن هذه الفكرة هي التي ستسمح لنا أن نفهم كيف أنه، في مبدأ سردٍ خياليّ كهذا، يوجد شيءٌ ما يربطه بشكل وثيق بهذا الفكر النظريّ، وأن السرد الخيالي ليس مجرد لباس أو شرح له كتصوير اعتباطيّ إلى حدّ ما، بل هو تطوير له. عندئذ تتخذ فكرة الأدب «الحُلوليّ» معنىً جديدا: لا تعود تنطبق على نقل «عقيدة» حلولية أو ترجمة عقيدة مصنّفة هكذا عن طريق عرض أدبي يبقى في ذاته غير مبالٍ لموضوعاتها، ولكنه يصنع من هذه الحلولية شكل سرد خياليّ مبدأه جعل الواقعيّ والخياليّ يتواصلان. بهذا المعنى، «حلولية» جورج صاند هي بالتأكيد حلوليةٌ روائية في جوهرها: إنها تنتمي إلى نسق الفلسفة الأدبية.

هنا لا بدّ لنا من الابتعاد موقتاً عن نص **سبيريديون** لكي نلتفت إلى الاعترافات الشخصية التي جمعتها جورج صاند في كتابها **قصة حياتي** (*Histoire de ma vie*): هذه الاعترافات تلقي الضوء، بنوع خاص، على الظروف التي تطورت فيها دعوتها ككاتبة. يمكن أن نقرأ فيه، مثلاً، ما يلي: «منذ طفولتي الأولى، كنت أشعر بالحاجة إلى أن أبني لنفسي عالماً داخلياً على هواي، عالماً خارقاً وشعرياً، شيئاً فشيئاً شعرت بالحاجة إلى أن أصنع منه أيضاً عالماً دينياً أو فلسفياً أي أخلاقياً أو عاطفياً»[21]. نشأتْ الفتاة أورور دوبان (Aurore

(21) اقترح الأب ألكسيس، قبل موته، هذا التفسير لفعلهم: «هذا عمل العناية الإلهية، ورسالة جلّادينا مقدسة، ولو كانوا لا يفهمونها بعد! مع ذلك، لقد قالوا وأنت =

(Dupin في نوهان (Nohant) في رعاية جدتها التي كانت مشْبعة تماماً بأفكار القرن السابق، وكانت تمارس الفكر المتحرر قبل أن يوجد هذا التعبير. كانت قد أعدّتْ إذاً، في نحو الحادية عشرة من عمرها، ديناً شخصياً حيكت أساطيره انطلاقاً من قراءاتها، وبشكل أساسي من **الإلياذة** (*L'Iliade*) التي عرَّفتها بروح العالم الوثنيّ، ومن **أورشليم المحررة** (*Jérusalem délivrée*) التي بواسطتها اطّلعت على المسيحية. هذا الدين إذاً، كان منذ انطلاقته منظماً كسرد خياليّ: كان قد تكوّن بشكل رواية[22]. وهكذا انعقدت بشكل وثيق العلاقة بين الفكر النظري والسرد القصصيّ، لأن اعتناق هذا النظام من الاعتقادات يعني تأمين الوسائل لرواية القصص، ليس فقط في تضمين هذه القصص محتوى فكريّا، بل في إعداد الجهاز الذي يحدّد وضع هذا المضمون الفكريّ في سياق قصصيّ.

وهكذا، في القصة الخرافية التي ألّفتها جورج صاند، والتي بفنها الأدبي أحيت صورة أحد أشخاصها الذي يُدعى أورور دوبان، تكوّن دينُ كورامبيه: «كنت أقول في نفسي: بما أن كل دين قصة خيالية فلنؤلّف ديناً يكون رواية، أو فلنؤلّف رواية تكون ديناً. أنا لا أؤمن برواياتي، ولكنها تمنحني قدراً من السعادة كما لو كنت أؤمن بها. مع ذلك، إذا حدث لي أن أؤمن بها من وقت إلى آخر، فلن يدري أحد بذلك، لن يعاكس أحد توهمي مثبتاً لي أنني أحلم. وها أنا إذ أحلم ليلاً، تردني صورة واسم. الاسم لا معنى له، بحسب

سمعتهم: إنهم باسم يسوع الثائر (لامتسرول) يدنّسون محراب الكنيسة. هذه هي بداية ملك الإنجيل الأبدي الذي بشّر به آباؤنا»، المصدر نفسه، ص 270.

(22) انظر: George Sand, *Oeuvres autobiographiques: Histoire de ma vie*, bibliothèque de la pléiade, 2 vols., texte établi, présenté et annoté par Georges Lubin (Paris: Gallimard, 1970-1971), vol. 1, chap. 8, p. 809.

علمي، هو مجموعة من المقاطع المجتمعة صدفة، كما يتكون هذا في الأحلام. الشبح الذي تراءى لي يُدعى كورامبيه، وقد لزمه هذا الاسم، وأصبح عنواناً لروايتي وإلهاً لديانتي»[23].

لدينا بعض الأسباب للاعتقاد أن المقاطع لا تنتظم في الأحلام بطريقة المصادفة تماماً: وعندما سيُدعى كورامبيه، في إحد تجسداته المتتالية، باسم سبيريديون، فإن هذا الاسم البسيط سيحمل بالطبع ثقلاً كبيراً في دلالته.

علامَ تقوم ديانة كورامبيه؟ «لقد خُلق كورامبيه تلقائياً في فكري. كان صافياً ومحبّاً كيسوع، مُشعّاً وجميلاً كالملاك جبرائيل، ولكنه كان بحاجة إلى قليل من أناقة الحوريات ومن شعر أورفيوس (Orphée). كانت له إذاً أشكال أقلّ قساوة من إله المسيحيين وشعور أكثر روحانية من آلهة هوميروس (Homère). ثم كان عليّ أن أكمله ملبسةً إياه لباس امرأة عند الحاجة، لأن من أحببتُ أحسنَ حبٍّ وفهمتُ أحسن فهم كان امرأة، كانت أمي. هكذا إذاً غالباً ما ظهر لي بملامح امرأة. بشكل عام لم يكن له جنس محدّد، وكان يتّخذ مختلف أنواع المظاهر»[24].

جعلت جورج صاند هذا الإله الخنثيّ شعاراً لجميع رواياتها

(23) «لأنهم لم يعلّموني أيّ دين، رأيت أنه يجب أن يكون لي دين، فصنعت ديناً لنفسي. كنت أنظّم ذلك سرّاً في نفسي، الدين والرواية كانا ينموان معاً في نفسي»، المصدر نفسه، ج 1، ص 810، من الطبيعي أن هذا الاعتراف الشخصي يجب ألا يؤخذ حرفياً: السيرة الذاتية نوع أدبي ينتمي، بأشكال خاصة به، إلى السرد الخيالي. يمكن أن نعتبر أن الكاتب الذي يدوّن مذكراته، يخلق لنفسه طفولة، وفق المنظور الخاص بعمله لنسجه الخيالي. ولكن ما كتبته صاند ذو دلالة بليغة: فهو يجمع، من وجهة نظر الكاتب بين تأليف قصص خيالية، ستصبح في ما بعد روايات حقيقية وبين مسيرة ذات طابع ديني.

(24) المصدر نفسه، ج 1، ص 812.

ولحياتها الشخصية جامعة بين استحضارات الوثنية واستحضارات المسيحية[25]، ومكوّنة موضوعا للتمجيد توفيقيا في جوهره. بل إنها دعتْهُ «كورامبيه المزخرف»، كإله متغير الأشكال، ومتقلب، ومتناسخ، إله آلاف الصور الخيالية التي يمكن أن تسكن العالم العقلي لكاتب ما.

في مقطع آخر من ذكرياتها، روت جورج صاند كيف أن صورة

---

(25) فلنلاحظ أن التذكر، هنا، يقترب من التذكر الأدبي اللاواعي. لأن كورامبيه (Corambé) الخاص بالصغيرة أورور دوبان (Aurore Dupin) يذكّر تذكيرا قويا بالسيلفيد (Sylphide) التي يصفها شاتوبريان في مقطع مشهور من (*Mémoires d'outre-tombe*) حتى لا نعتقد أن الأمر مجرد مصادفة: «كنت أؤلف لنفسي امرأة من جميع النساء اللواتي رأيتهن. هذه الفاتنة كانت ترافقني في كل مكان وهي غير مرئية، كنت أتحاور معها كما لو كانت كائنا حقيقيا، وهي كانت تتبدل وفق جنوني: هي أفروديت بدون قناع، ديان (Diane) رداؤها من زرقة السماء ومن الندى، تالي (Thalie) ذات القناع الضاحك، هيبيه (Hébé) تحمل كأس الصِّبا، وغالبا ما كانت تتحول إلى جنية تخضع لي الطبيعة. أضيف دائما إلى لوحتي بعض اللمسات، أنزع عن فاتنتي جاذبا لأحلّ مكانه آخر. وكنت أبدل كذلك زينتها، كنت أستعير زينة لها من كل البلدان، من كل العصور، من كل الفنون وكل الأديان. ثم عندما أبدع منها تحفة، أبعثر من جديد رسومي وألواني، وامرأتي الوحيدة تتحول هكذا إلى عدد كبير من النساء، وكنت أعبد المفاتن متفرقة بعد أن أكون قد عبدتها مجتمعة»، انظر: François-René Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, bibliothèque de la pléiade; 67, édition nouvelle établie d'après l'éditeur (Paris: Gallimard, 1946), vol. 1, chap. 10, p. 93.

لا شك في أن الأسطورة هنا مُغْفلة، إلاّ إذا اعتبرنا السيلفيد اسم شخص معيّن، وخصوصا أنه لا يثير التباسا بالنسبة إلى جنس المسمّى، عكس ما فعلت صاند إذ وضعته في خطة شبقية مختلفة تماما. ولكنه، وهذا هو الأمر الجوهري، يستوحي نزعة توفيقية واحدة تجمع بين الأشكال الوثنية والمسيحية، Velleda وCymodocée. وهكذا، فالفكرة التي ترتسم فيها هي التي ستعتمدها صاند في ما بعد: فهي تتناسب مع تصور مركّب (composite) يتمتع بطواعية غير محدودة يمنحه إياها خصب تصورها الشعري. ولا شيء في ذلك يدعو للعجب لأن تذكر السيرة الذاتية، يتم بطريقة غير مباشرة والمؤلفة تعكس ذاتها من خلال المرآة التي توفرها لها آثاره (شاتوبريان)، فمن الطبيعيّ أن تمر عبر الأدب، وأن تبدأ ذكريات الطفولة فتكون ذكريات قراءة حيث تقتبس منها جوهر حقيقتها. ألا تضاف هذه المذكرات إلى بعضها لكي تؤلف مجتمعة نوعا من رسم دائم للـ «كاتب» [في المطلق] حيث كل واحد يضيف إليه التعديلات التي يوحيها له فنه الخاص؟

«كورامبيه» تراءت لها آخر مرة في سنة 1832 عندما «أخذ يكتب جدياً روايته الأولى **إنديانا** (*Indiana*)» (عندما تتكلم جورج صاند عن نفسها، تستعمل، كعادتها، صيغة المذكر): «حبيبي كورامبيه المسكين توارى نهائيا عندما بدأت أشعر أنني مثابرة على موضوع معين. كان جوهره ألطف من أن يخضع لمتطلبات الشكل. ما كدت أنهي كتابي حتى أردتُ أن آستعيد موجة هواجسي العادية. مستحيل! أشخاص مخطوطتي المسجونون في جارور، يرغبون في أن يبقوا فيه مطمئنين، ولكنني عبثا كنت آمل أن أرى «كورامبيه» يظهر من جديد ومعه هذه الآلاف من الكائنات التي كانت تهدهدني كل يوم باستطراداتها المحببة، هذه الأشكال الواضحة بعض الوضوح وهذه الأصوات المتميّزة بعض التميّز التي كانت تخفق من حولي كلوحة متحركة وراء نقاب شفّاف. هذه الرؤى العزيزة على قلبي لم تكن سوى تباشير الوحي. لقد اختبأت بضراوة في قعر المحبرة بحيث لا تخرج منها إلاّ حين أتجاسر وأبحث عنها»[26].

حتى ولو كان تكوين نشاطها الأدبي هو الموضوع الذي تستعيده جورج صاند هنا، وهو ذو قيمة خيالية، بل وهمية، أكثر منها تاريخية، فإنها تشير إشارة أساسية عندما تبرز العلاقة التي تجمع بين شكلي «الخلق» الديني والأدبي، وفي الوقت ذاته تُحلّ الواحد محلّ الآخر. لهذا السبب استطاعت «صاند» أن تقدّم مجمل آثارها «كرواية مؤلفة من ألف رواية تترابط الواحدة بالأخرى بواسطة شخص رئيسي خيالي يُدعى كورامبيه»[27]. لا يتألف الأدب من تخيلات فحسب، بل

---

(26) وهي تقرنه أيضا بعالم الأساطير الريفيّة الخارق الذي يلعب دورا مركزيا في نتاجها الأدبي.

(27) انظر: Sand, *Oeuvres autobiographiques: Histoire de ma vie*, vol. 2, chap 11, p. 165.

إنه هو ذاته تخيّل منظم إلى حدّ ما، أي هو أيضاً احتفال بشعائر ديانة.

ليست العلاقة بين الأدب والدين علاقة معادلة أو تبادل، لأن عمل الكاتب يجعلهما يتداخلان تداخلاً أكثر عمقاً. بسبب الطابع غير المحدد والجذّاب بشكل أساسي، كما توحي بذلك ألوهية كورامبيه، فإن ديانته تؤلف بالواقع بنية تتقبل كل أنواع التصورات والأفعال المتنافرة، وهذه البنية تمنحها وحدة داخلية خفيّة. ولكن هذا الدين الأدبي بشكل أساسي، كان أيضاً الدين الشامل و«الحلولي» لسبيريديون الذي كان يتصف بقدرة الاندماج والتماهي حاملاً أشكال الاعتقادات الدينية الأشد تباعداً على التواصل في ما بينها في إطار عبادة خيالية ذات أفق واسع وشامل بمقدار ما كان أولاً أفق بنية روائية خيالية. كورامبيه كان «الإله» الذي ظنّت صاند أنها أعادت اكتشافه عند لامونيه (Lamennais)، ثم عند لورو الذي وضعه في قلب عالمها الروائي الخيالي. ليس إذاً من قبيل الصدفة أن لجأت صاند إلى أفكار مستمدّة من التقليد العام للحلولية لاستخدامها كمادة لعملها الأدبي: ذلك أنها، لكي تكتب، كانت بحاجة إلى «إيمان»، وهذا الإيمان هو الذي يوفّر اللُحمة لكل سردها الخيالي. ولما كان نظام العقائد الوحيد الذي يمكن أن يدعم تصوراتها الخيالية ككاتبة، ويسمح لها في الآن ذاته بأن تخلق من جديد العالم في تنوع مظاهره، كان هذا الدين الذي لم يكن ديناً لأنه لم يكن ديناً واحداً، بل روح كل الأديان وقد ضُمّت في إطار قصةٍ خرافية اجماعية ومتناهية.

أن نكتب العالم يعني أن نكوّن الواقع الجديد لعالم خيالي، منشئين له وصفاً. من وجهة النظر هذه، أين كان يكمن تجديد صاند؟

في جهدها من أجل القيام بمصالحة، بل باندماج يضمّ مظاهر

الحياة الأكثر اختلافا في رؤيا شاملة ويجعل كل الكائنات «تتواصل».
بصياغة مبادئ هذه الخيمياء حيث كان يعمل تخيلها الحلولي، كانت صاند تضع مخططا لشعرية التحول التماثلي والتخلي عن الذاتية، كما سوف تنتصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر عند فلوبير (Flaubert) ومالارميه (Mallarmé). «إن المؤلّف في أثره الأدبي يجب أن يكون كالله في الكون، حاضرا في كل مكان ولا يُرى في أي مكان. بما أن الفن يُعتبر طبيعة ثانية، فإن مبدع هذه الطبيعة عليه أن يتصرف بأساليب مماثلة. علينا أن نشعر في كل الذرات ولدى كل المظاهر بشيء من البرودة الخفية واللامتناهية. يجب أن يكون التأثير على المُشاهد نوعا من الذهول. علينا أن نقول: كيف حدث ذلك؟ وعلينا أن نشعر بالانسحاق كي نعرف لماذا»[28]. هذه التصريحات لفلوبير الذي ستلتقي دربُه في ما بعد بدرب صاند، مستوحاة من النزعة التوفيقية في الأفكار والأشكال، هذه النزعة التي تمنح مضمونها الخاص للفلسفة الأدبية المتعلقة بالحلولية: «تجربة القديس انطونيوس» يمكن أن تُقرأ، من وجهة النظر هذه، كما لو كانت سبيريديون آخر.

صنعت صاند إذا من الحلولية التي سرت تصوراتُها الكامنة بشكل مسهب خلال القرن التاسع عشر كله، ماكنة لرواية القصص: هكذا امتلك هذا العصر الحلولية التي ماثل إذا صح التعبير وطابق بينها وبين آثاره وحتى بينها وبين وعيه ككاتب. لذلك، وعلى الرغم من المظاهر، لا ينتمي سبيريديون إلى نوع الأدب الفكري، أو المتضمّن أفكاراً: بمعنى أنه، من الناحية الأدبية، لا يجعل مسيرته

(28) رسالة فلوبير (Flaubert) إلى لويز كوليه (Louise Colet)، 9 كانون الأول/ ديسمبر 1852.

تقتصر على إيجاد شكلٍ لمضمون فكري يبقى في ذاته خارجياً ولامبالياً: بل إن العناصر العقائدية التي يحملها السردُ الخياليّ تخضع لعمل فني داخلي بواسطة الأسلوب القصصي الخيالي، وهكذا فإن هذه العناصر الفكرية مخلوقة من جديد خلقاً كاملاً بحيث تُنتج هي أيضا فكرا.

الفصل الرابع

هذيانات ريمون كينو الهيغلية

بعد قطيعة كينو (Queneau) المبكّرة مع الحركة السوريالية التي رفضها بسبب استسلامها لمصادفات الارتجال المحض، أعدّ ونظّر[1] بشكل متدرّج مذهب شعرية شاقة تقوم على الرجوع الضمني إلى عدد من القواعد: كان يسعى بذلك للعودة إلى نوع من الكلاسيكية. هكذا وضع بسخرية خفيّة كل عنايته لكي يُخفي، وراء نصوص ظاهرها عديم الفعالية، بنى معمارية سرّية ومعقدة، مركبة بجهد، في إطار بحث شكلي متعمّد، مستبعداً بالتزاماته الصارمة اللجوء إلى آليّات مفتعلة[2]. إنّ آثار كينو، وهي في الظاهر مهمِلة ونزويّة،

---

(1) بنوع خاص في المقالات المنشورة سنة 1938-1939 في مجلّة *Volontés*، وأعيد نشرها (1973) في *Le Voyage en Grèce* هذا العنوان الأخير يوحي مباشرة بفكرة كلاسيكية جديدة وجد لها كينو (Queneau) النموذج المكتمل عند جويس (Joyce).

(2) هكذا نقرأ في «أذواق غريبة»، مقالاً نشر في العدد 11 من مجلة *Volontés* في تشرين الثاني/ نوفمبر 1938: «كل أثر يتطلب أن يُكسر لكي يُشعر به ولكي يُفهم، كل أثر يثير مقاومة لدى القارئ، كل أثر هو شيء صعب، ليس لأن الصعوبة علامة تفوّق أو شيء حتمي، ولكن يجب أن يكون هناك جهد على الأقل نحو المزيد»، انظر: Raymond Queneau, *Le Voyage en Grèce* (Paris: Gallimard, 1973), p. 140.

تتطلب الكثير من قرّائها الذين تضعهم أمام تحدّي «حل رموز»[3] شبكة من التلميحات التي لا تُستنفد والتي تنبني عليها هذه الآثار[4].

لقد اقتبس كينو وسائل هذا البناء الصعب المضادّ لانطلاقات الوحي المباشرة من ميادين مختلفة: من الرياضيات ـ وهي المرجع الذي استُغلّ أحسن استغلال ـ بالإضافة إلى التراث البلاغي وتاريخ الأشكال الثقافية، وبنوع خاصّ من تاريخ الأديان. وهكذا، فإنّ عمله الأدبي يندرج دفعة واحدة في منظورٍ موسوعيّ. غير أنه في عداد هذه المراجع، نجد أيضاً الفكر الفلسفيّ[5] وبنوع خاصّ مبادئ الهيغلية التي نُقلت إلى كينو بواسطة ألكسندر كوجيف (A. Kojève).

سنة 1947 أصدرت منشورات غاليمار (Gallimard) كتاباً بعنوان **مقدمة لقراءة هيغل** (*Introduction à la lecture de Hegel*) وهو يضمّ الدروس التي كان يلقيها كوجيف حول **فنومينولوجيا الروح** (*Phénoménologie de l'esprit*) في معهد الدراسات العليا من سنة 1933 إلى 1939، «جمعها وطبعها ريمون كينو (Raymond Queneau)» كما تشير إليه العبارة الموضوعة على صفحة العنوان. سنة 1951 أصدر كينو لدى الناشر ذاته **يوم أحد الحياة** (*Le Dimanche de la vie*)، وهي رواية ذات عنوان هيغلي، كما تشهد على ذلك عبارة

---

(3) كما يدل على ذلك عنوان كتاب سيمونّيه (C. Simonnet)، انظر: Claude Simonnet, *Queneau déchiffré* (Paris: Julliard, 1962),

الذي كان أول من كشف هذا الوجه من كتابة كينو وقد كان قبله مجهولاً تماماً.

(4) كذلك هذه الإشارة التي نجدها في مقال «أذواق غريبة»: «على الأثر الأدبي أن يكون قابلاً للفهم المباشر بحيث لا ينفصل الشاعر عن جمهوره المحتمل (لأن كل إنسان يتكلم اللغة ذاتها)، ولا ينقطع عن الجو الثقافي الذي يعيش فيه. وهذا الفهم المباشر يمكن أن تتبعه درجات في الفهم أعمق أكثر فأكثر»، انظر: Queneau, Ibid., p. 140,

ويعني هذا أن قراءة نص أدبي تمتدّ، على التوالي، على مستويات متعددة.

(5) لنتذكر أن كينو كان مُجازاً في الفلسفة.

وضعت كشعار للكتاب *Leçons sur l'esthétique* (**دروس في علم الجمال**)، وهي مستمدة، وبمزيد من الدقة، من المقطع المشهور المخصّص للرسم الهولندي: «إنه يوم أحد الحياة الذي يسوّي كل شيء ويبعد كل ما هو سيّئ، إنّ أناساً وُهبوا هذا الشعور بالابتهاج لا يمكن أن يكونوا سيّئين للغاية أو أنذالاً».

في السنة ذاتها، نشرت مجلة **نقد** (*Critique*) التي كان يديرها آنذاك جورج باتاي (G. Bataille) الذي كان هو أيضاً، قبل الحرب مستمعاً مواظباً لكوجيف، في عدد أيّار مقالاً موقعاً باسم كوجيف بعنوان **روايات الحكمة** (*Les Romans de la sagesse*) يقترح فيه تفسيراً فلسفياً لثلاث روايات لكينو (Queneau): **بيارو صديقي** (*Pierrot mon ami*) (1942)، **بعيداً عن رويّ** (*Loin de Rueil*) (1944)، **ويوم أحد الحياة** (1951). في هذا المقال، أوحى الكاتب بأن آثار كينو هذه، على الرغم من مظهرها المهمَل واللامبالي، تتضمن فكرة خفيّة لـ «حكمة» وفق المفهوم النظري الذي صاغه كوجيف ذاته في مناسبة شرحه لهيغل[6].

وفي السنوات التي أعقبت الحرب مباشرة، وهي الفترة التي نحدِّد فيها أبحاثنا هذه، حدث بين الفيلسوف والكاتب تبادل فعليّ. ما هي طبيعة هذا التبادل؟ هل من الممكن أن نعرضه بتعابير الاقتباس؟ وإذا كان الأمر كذلك، مَن اقتبس من الآخر؟ إن الجواب

---

(6) كتب كوجيف (Kojève) آنذاك: «هناك ما يدعو لشرح السبب في أنّ ثلاث روايات فكهة، ظاهرها عادي، تتطلب، أو على الأقل تقبل دعوى مقدمة أمام محكمة هيغلية للتاريخ الشامل. يكمن مبّرر هذه الدعوى في أن الروايات الثلاث المقصودة تعالج موضوع الحكمة. يصف فيها كينو ثلاثة تحولات للحكيم، أي ثلاثة من مظاهره أو أزمنته المتتالية المختلفة والمتكاملة...».

عن هذه الأسئلة أبعد من أن يكون سهلاً وبديهياً، كما سنرى بعد قليل في شرحنا لثلاثة نصوص لكينو (**يوم أحد الحياة**، **بيارو صديقي**، **قصة نموذج**)، وهي تدور حول قضايا الحرب.

مع كوجيف

في البداية، يجب أن نذكّر باختصار من كان كوجيف وأي نوع من التأثير مارس على الذين تبعوه في فترة ما قبل الحرب. هو من أصل روسي نُفي إلى فرنسا، بعد أن تلقى في العشرينات ثقافة فلسفية في ألمانيا، وقد أدخل إلى هذه المؤسسة الرائعة والهامشية التي هي «معهد الدراسات العليا»[7] بواسطة روسي مهاجر آخر، هو كويريه (A. Koyré) الذي كان يهتمّ آنذاك بالعلوم الدينية. إن كوجيف الذي لم يكن قط جامعيا محترفا، أعطى، في هذا الإطار الخاص جداً، «تعليما» ولو بقي حميميّا، أحدث على المدى الطويل مفاعيل ذات شأن، كما يشهد على ذلك اعتراف جورج باتاي (G. Bataille): «من العام 33 (كما أظن) حتى العام 39، تابعت الدرس الذي كرّسه كوجيف لشرح **فنومينولوجيا الروح**، شرح عبقريّ بمستوى الكتاب: كم من مرة خرجنا أنا وكينو من القاعة الصغيرة مذهولين مسمّرين... دروس كوجيف حطّمتني، سحقتني، قتلتني عشر مرّات»[8]. في هذه

(7) كان آنذاك كوربان (H. Corbin) مساعده الذي عُرف في تلك الفترة بأبحاثه حول هامان (Hamann) وترجماته لهايدغر (Heidegger) التي كانت الأولى في فرنسا. لاستعادة الجو الثقافي المتميّز بسبب النزعة الكوسموبوليتية التي كانت مسيطرة حول تعليم كويريه (Koyré) في "معهد الدراسات العليا"، يجب دراسة المجلة التي كان يديرها هو ذاته **أبحاث فلسفية** (*Recherches philosophiques*) دراسة شاملة. حول كل هذه الوجوه المتعلقة بمسيرة كوجيف، انظر: Dominique Auffret, *Alexandre Kojève: La Philosophie, l'état, la fin de l'histoire*, figures/ Grasset (Paris: B. Grasset, 1990).

(8) انظر: Georges Bataille, *Oeuvres complètes*, 12 vols., présentation de Michel Foucault (Paris: Gallimard, 1970-1988), vol. 6, p. 146.

القاعة الصغيرة مَرّ، عدا كينو وباتاي، لاكان (Lacan) وبروتون (Breton) ومرلوبونتي (Merleau-Ponty) وفايل (Weil) وآرون (Aron) وكلوسوفسكي (Klossovski) وغيرهم، وهم لم يكتفوا بأن تقابلوا: لقد تلاقوا في القاعة الصغيرة على اكتشاف، بل كشف مشترك لاهتمام فكريّ جديد، كانت الفلسفة الهيغلية مناسبة له، بل حجةً[9].

كان كوجيف وسيطا لا غنى عنه، لأنه أمّن تلقين لغة في قسمها الأكبر لم يسبق نشرها آنذاك، على الأقل في فرنسا. أمّا الكلمات ـ المفاتيح في هذه اللغة فقد كانت: «الرغبة في الاعتراف»، «الصراع حتى الموت»، «البراكسيس» (Praxis) (الممارسة)، «السلبية» «وعي الذات»، «الاكتفاء»، «الحكمة» . . . كلمات كان يبدو أنها صادرة عن هيغل كما كان يُقرأ أو يُتكلّم عنه من خلال شرح كوجيف. هذه اللغة كانت عهد ذاك لغة الحداثة، وقد امتدّ سلطانها عشرات السنين.

لكي نفهم الأثر الفريد الذي أحدثه تعليم كوجيف، يجب أن نتذكر أنه كان يعتمد على نص **فنومينولوجيا الروح** لهيغل، وهو لم يكن آنئذ منشورا في اللغة الفرنسية[10]. في كل جلسة من جلسات دروسه، كان كوجيف يقرأ بضعة أسطر من النص الألماني، وكان يقترح تفسيرا لها بشكل ترجمة، أو ترجمة بشكل تفسير، بلغة غريبة

---

(9) كما كتب ديكومب (V. Descombes) في كتاب خاص بالفلسفة الفرنسية المعاصرة يبدأ بفصل عن كوجيف: «ولكن هذا الحكم ولو تضمن مجازفة في موضوعه يبقى بالنسبة إلينا ذا أهمية بالغة، فهو يشير إلى نقطة التقاء مراجع متعددة في هذه الفترة، وهو يكشف لنا أمنية لغة مشتركة كانت تبدو آنذاك أنها لغة هيغلية»، انظر: Vincent Descombes, *Le Même et l'autre: Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*, collection critique (Paris: Editions de minuit, 1979), p. 23.

(10) ظهرت الترجمة الكاملة لنصّ هيغل الذي قام بها هيبوليت (J. Hyppolite) بعد أن أنهى كوجيف إلقاء دروسه. ولو تحققت في روح مختلف تماما، فإن هذه الترجمة التي كان لها أثر بليغ، ليس في تاريخ الدراسات الهيغلية في فرنسا فحسب، لا يمكن أن تُعزل عن السياق الفكري الذي تكوّن انطلاقا من كوجيف وحوله.

إلى حد ما، لم تكن فرنسية تماماً ولا ألمانية تماماً ـ بالواقع كانت لغة كوجيف الخاصة، وبأسلوب كان يمزج باستمرار بين التفكير النظري والسرد الروائي. كان كوجيف يقرأ الكتاب الذي كتبه هيغل كما لو كان المؤلف يروي قصة وهو يعرضها بصياغته الشخصية مضيفاً إليها شفهياً منوّعات تفسيرية[11]. من هذه القصة كانت تنبعث أمثولة أخيرة مدعومة بفكرة ما عن الحكمة التي هي وعي الإنسان لذاته، الإنسان الممتلئ اكتفاءً لأنه توصّل إلى وضع نفسه في وجهة نظر نهاية التاريخ، أي في **يوم أحد الحياة**، حيث كان على شخصيات كينو أن تتطور. ولكن بين الشكل الذي ثبت فيه هذا السرد الروائي، أي ما قام به كينو من نقل الشرح الشفهي الذي ألقاه كوجيف للنص الذي كتبه «هيغل»، وبين مضمونه، أي تصور واقع راهن بكونه يحقق في النهاية المصير الإنساني في مملكة شاملة ومطلقة، نسبها كوجيف إلى ستالين (Staline) بعد أن اكتشف نموذجها أولاً عند نابليون

---

(11) على سبيل المثل، هاك مقطعاً مقتطفاً من التقرير الذي أعدّه كينو عن درس 1936 ـ 1937 مخصّصاً للقسم «C» من الفصل السادس من نص هيغل: «إن الروح التي لديها اليقين والثقة بنفسها - في التحليل الأخير هو هيغل نفسه، أي مذهبه الفلسفي (الفنومينولوجيا + الإنسيكلوبيديا) الذي لم يعد بحثاً عن الحكمة، بل الحكمة (= المعرفة المطلقة) بالذات. هنا يتطابق (اليقين الذاتي) مع الحقيقة الموضوعية = الواقع الذي تعلنه اللغة). ولكن الحقيقة لا تكون حقيقية تماماً، أي صالحة بشكل شامل وحتميّ = صالحة (= «أبديّاً») إلاّ إذا كان الواقع الذي تعلنه مكتملاً تماماً (كل ما كان ممكناً، تحقق فعلاً)، أي حقيقة «كاملة» من دون إمكانية اتساع أو تغيّر. هذا الواقع «الكلّي»، النهائي هو امبراطورية نابليون...»، انظر: Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, leçons sur la «phénoménologie de l'esprit» professées de 1933 à 1939, à l'école des hautes études, réunies et publiées par Raymond Queneau (Paris: Gallimard, 1947), p. 145.

بقراءتنا «نصّاً» كهذا، تلفتنا أولاً طريقة كتابته الخاصة المرتكزة على استخدام المنعكفين، الخطوط الصغيرة، الأحرف المائلة، الهلالين، وكل أنواع إشارات الاختصار التي تسمح بتسجيل شرح ملقى شفهياً، والمقصود تثبيت واقعيته الحسيّة الحيّة، والذي قيل بمناسبة خطاب آخر مكتوب وبلغة مختلفة.

(Napoléon)، بين الاثنين كان هناك رابط حتمي.

في الواقع، كان كل تفسير كوجيف يرتكز على الافتراض التالي: يمثّل هيغل في تاريخ العالم، كما في تاريخ الفكر، الفترة النهائية حيث تنغلق دائرة الواقع الإنساني الذي أنجز كل احتمالاته الكامنة وأدرك مثاله محققاً إيّاه حسيّاً: هذه الفترة تتطابق مع الفعل النموذجي لآخر بطل في التاريخ، والذي بعده، لا يمكن أن يحدث شيء لم يرد من قبل في النظام الشامل الذي يستمدّ منه هذا التاريخ معناه المنطقي كما هو مبيَّن بشكل مركّز في خطاب **فنومينولوجيا الروح**[12]. إن هذا الكتاب هو **الكتاب**، بحيث يجعلنا نفكّر بمالارميه (Mallarmé) الذي كان هو أيضاً قارئاً لهيغل، وكان كوجيف يتكلم كذلك عن «اللوغوس» (Logos) الذي كان قد اتجه نحوه كل التاريخ الإنساني ليجد فيه غايته الأخيرة، أي تمامه واكتماله. عندئذ يجب أن تبدأ حياة جديدة للبشر: هذه الحياة لم تعد محكومة برغبة الاعتراف والسلبية التي، في صميم هذه الرغبة كانت قد أجبرتها أن تتحقق في الصراع والعمل، بل هي وجود ما بعد التاريخي، حيث حلَّ، لكي نستعيد لغة كوجيف، محلَّ قانون (الرغبة) (Begierdc) قانونُ (الاكتفاء) (Befricdigung)، وحيث الفلسفة التي ليست حرفياً سوى الرغبة بالمعرفة التي لم تشبع مؤقتاً، انقلبت في الحكمة، أي في سكينة المعرفة المطلقة.

يبدو أن هذه الموضوعات تشير إلى هيغل، ويبدوأنها يُعبَّر عنها بكلمات استخدمها هيغل نفسه: ولكن عند كوجيف، كان هذا المرجع يعمل على شكل هذيان لشرح موضعه المحدد الذي كان موجوداً في هوامش نصٍّ كان يستخدمه كحجّة، فعندما كان يشرح

---

(12) كان هيغل قد كتب الصفحات الأخيرة من كتابه على إيقاع مدافع معركة «يينا» (Iéna): لن يستطيع أن ينسى ذلك فالنتان برو (Valcntin Brû) أحد أشخاص رواية كينو.

شرحاً شفهياً خطاباً مكتوباً، كان المقصود، في الواقع، إنتاج نص آخر هو بمثابة نسخة ثانية مع تغيير مواضع حروفه في عملية نقل تبدّل في آن واحد الروح والحرف. كوجيف الذي يتكلم وفق هيغل وبعد هيغل، أي بعد نهاية هذا التاريخ الذي أفضى إلى **الكتاب**، والذي اختُصر فيه كل تطور التاريخ، لم يعد لديه ظاهرياً إلاّ تكرار ما هو مكتوب فيه، أي إنه لم يبق لديه إلا أن يقرأ أو ينطق من بين أسطر هذا النص المكتمل في ذاته والمتضمن في حدود نصه كل مصير الإنسان. إن الشرح بحد ذاته، وبمعزل عما يشرح، وبما أن له ظاهرياً الخاصة الهيغلية بتوليد مضمونه الذاتي في مدى حركته، كان إذاً التعبير بامتياز عن فكر بعد ـ تاريخي، فكر النهائية، مكرراً نهاية الإنسان بتعابير ما قد تحقق[13].

من أفلاطون حتى هيغل كتب الفلاسفة التاريخيون كتباً: يبقى على الحكيم ـ مثل كوجيف الذي كان يضع نفسه في زمن الحكماء هذا، والذي ما من شيء جديد يمكن أن يحصل له ـ أن يتكلم في موضوع هذه الكتب مجتمعة في الكتاب الذي يضمّها جميعاً، وأن يكرر الرسالة بلا كلل[14]، لأن الحكمة تبدأ حيث تنتهي الفلسفة[15].

---

(13) في مقال منشور في مجلة *Critique* سنة 1946 (العددين 2-3) كتب كوجيف: «ربما كان بالفعل مستقبل العالم، وبالتالي معنى الحاضر ودلالة الماضي، متعلقة بطريقة تفسيرنا اليوم كتابات هيغل، فكأن مستقبل العالم يكمن في ضرورة فهم ماضيه وشرحنا إياه».

(14) كتب جورج باتاي في تقديم مقاله: Georges Bataille, «Hegel, la mort et le sacrifice,» *Deucalion*, no. 5 (1955),

«يجب أن نعترف أن الطرافة والشجاعة لدى كوجيف في أنه أدرك استحالة المضيّ إلى أبعد، وبالتالي ضرورة التخلي عن إنشاء فلسفة مبتكرة، ومن ثم الابتداء دائماً من جديد بشكل لا ينتهي، وهو اعتراف بلاجدوى الفكر»، انظر: Bataille, *Oeuvres complètes*, vol. 12, note p. 326.

(15) الذين تابعوا كوجيف بالمعنى القويّ للتعبير، ماذا حفظوا من تعليمه؟ لا شك أنهم تلقّوا رسالة فلسفية معبّر عنها بطريقة غير مباشرة حول كتاب غير معروف كثيراً لهيغل: =

في هذه المسيرة الفكرية المتميزة لكوجيف لعب كينو دوراً لا يُستهان به ولو بدا أنه ثانوي: إن كوجيف، وهو يتكلم كما يتكلم الحكماء(16)، كان لابد لخطابه كي يُحفظ ويُذاع، من تدخل ناسخ

تناولت هذه الرسالة مواضيع الرغبة في الآخر، ديالكتيكية المعرفة، الصراع، العمل والموت، الدور الضروريّ للعنف في التاريخ... إلخ كان لهذه الرسالة صدًى تجاوبَ مع الاهتمامات النظرية لدى الذين كانوا ينتسبون إلى الماركسية والتحليل النفسي والفنومينولوجيا والسوريالية، والوجودية (التي لم تكن قد ولدت بعد، كانت ما تزال في مرحلة الحمْل): هذه الاتجاهات وجدت في كلام كوجيف ذي السلطان، نوعاً من التقاء نقاط. الرسالة مع مفعول الصدى الذي كان يرافقها، كانت خصبة بنوع خاص: الذين تلقوها لم يكتفوا بتسجيلها، بل امتلكوها عن وعي أو غير وعي، وأنشأوا بها عملاً على حسابهم، بقدر ما وجدوا فيها العنصر الديناميكي الذي كان يطلق بحثهم الخاص. بإمكاننا أن نذكر في هذا المجال الرجوع إلى كوجيف الذي تضمنتهُ نظرية «مرحلة المرآة» التي أعدّها ونشرها جاك لاكان (J. Lacan) خلال السنوات ذاتها 1935 - 1940، أو العلاقة التي لا شك فيها بـ «الأنطولوجيا السلبية» لكوجيف وقد استمرّت في **الوجود والعدم** (*L'Etre et le néant*) الذي بدأ سارتر (Sartre) بكتابته بعد ذلك ببضع سنوات. ولكن مع استيعاب هذا المضمون المفهومي والموضوعاتي لرسالة كوجيف فقد استوعب أيضاً المظهر الشكلي لمسيرته الفكرية: طريقة التفسير المحكي، المقدَّم كشكل حديث للتعبير بامتياز. «الحلقة الدراسية» التي كان يقدمها لاكان، والعودة إلى فرويد الذي كان يحدِّد له البرنامج **قراءة رأس المال** (*Lire le capital*) لألتوسير (Althusser) وزملائه الذين كانوا يعلنون كذلك «الرجوع» إلى ماركس، لكي لا نذكر سوى هذين المثلين، هما وليدا تعليم كوجيف وإلى حد ما مطابقان له ومعترف بشرعيتهما: ومن خلال هذه البنوّة النوعية يحملان علامة عصرهما.

(16) لا شك في أن كوجيف «كتب» بنفسه ونشر عدداً من المقالات ظهرت بين 1940 و1950، **محاولة في تاريخ عقلاني للفلسفة الوثنية** (*Essai d'histoire raisonnée de la philosophie païenne*) الذي بدأ نشره سنة 1970 بعد وفاته بفترة قصيرة، وكذلك كتاباً خاصاً حول كَنْت. كما أن نصوصاً أخرى غير منشورة بدأت تظهر مثل: Alexandre Kojève, *Esquisse d'une phénoménologie du droit: Exposé provisoire* (Paris: Gallimard, 1982),

المؤلَّف سنة 1943 (وقد نشر سنة 1982). ولكن التأثير الذي مارسه كوجيف فعلاً يعود إلى غير هذه الآثار: إلى «نص» **مقدمة لقراءة هيغل** (*Introduction à la lecture de Hegel*) الذي لولا كينو لما كان وُجد.

يحفظ روح هذا الخطاب ويثبته في أسلوب موافق له. كان كينو هذا الناسخَ والجامع لملاحظات وكتابات مختزلة كوّن منها المجموعة التامة والمتباينة. هذا ما يشير إليه النص الذي وقّعه (Queneau) والموضوع في رأس **المقدمة لقراءة هيغل** (*L'Introduction à la lecture de Hegel*): «إن ما ننشره اليوم ملاحظات لقراءة **فنومينولوجيا الروح** قراءة تفسيرية، وقد أعاد النظر فيها السيد ألكسندر كوجيف الذي حالت مشاغله الحالية من دون كتابته **المقدمة لقراءة هيغل**» التي كنا ننتظرها منه». ذلك أن الحكماء ينشغلون بأمور أخرى غير الكتابة: وإذا تركوا عملاً فهو على هامش ما كُتب، وبشكل تعبيري غير مباشر، مما يحتّم تدخل يد صديقة، وشريكة ولكنها غريبة، لكي يبقى الأثر مُصاناً ولكي ينتشر.

غير أن كينو، كما سنرى، لم يكتف بتسجيل رسالة الحكمة الكوجيفيّة ليكون حافظاً لها، وبالمعنى القوي ناشراً لها. ولكنه تملكها ناقلاً إياها إلى آثاره الذاتية بأشكال تتطلب منا التحليل. لكي نبدأ بفهم ذلك سنقترح قراءة ثانية لمؤلَّف كينو الأخير الذي انطبع بهذا التأثير الذي يتجلى فيه بوضوح والذي يُرى فيه بطريقة مباشرة، وسنعود في ما بعد إلى نصوص سابقة حيث أثّر فيها كوجيف تأثيراً أكثر خفاءً.

رواية تخيليّة لكوجيف: يوم أحد الحياة

فالنتان برو (Valentin Brû) الشخصية المركزية في **يوم أحد الحياة**، جندي مسرّح من الخدمة، إثر عودته تزوجته بائعة للوازم الخياطة، ذات نبرة عالية، وهو يدير محلاً لبراويز الصور. إنه متزن، ومُسالم إلى حدِّ الامّحاء، ومع ذلك فهو مسكون برغبة السفر وزيارة ساحة معركة يينا (Iéna) حيث حارب أحد أسلافه (جدّ جدّه)

«وجلب الرصانة إلى الفلسفة الألمانية وهو شاهر سيفه»[17].

عندما زار برو الجناح الألماني في المعرض في العام 1937، حصل على نشرة من القسم السياحي للجنة من أجل التقارب الفرنسي ـ الألماني التي تنظّم دورة في الحافلة حول معارك نابليون، وهكذا وجد فرصة لتحقيق مشروعه. عاد من هذه الدورة بتذكار هيغلي: «في يينا (Iéna) عَرّفونا على بيت فيلسوف ألماني. كان في يوم المعركة نفسه يدعوه «روح العالم» (L'Ame du monde)، فسُئل: «مَن كان يدعو بهذا اللقب؟»، فأجاب: «نابليون»[18].

هذه الإشارات غير المفهومة والتي في غير محلها والصادرة من فم تاجر صغير تثقف على نفسه خلال فترة عسكرية قضاها في مدغشقر (Madagascar) وهو يقرأ معجم «لاروس» الصغير من الصفحة الأولى حتى الصفحة الأخيرة «ممّا فتح له أبواب المعرفة»[19]، هذه الإشارات الفلسفية أقلقت المحيطين به الذين راحوا يبحثون فيها عن معنى خفي: «سفره إلى ألمانيا، لابد أنه أقلق جيرانه. كانت تتضاربهم الظنون حول الأسباب الحقيقية للقيام بهذه الرحلة حتى إن البعض تلفظ بكلمة جاسوس. كان السر يكبر بمقدار ما كانت أجوبة فالنتين على مختلف الاستجوابات تزيد من حيرة السائلين. أخيراً على الرغم من أن فالنتان تنبّه إلى اعتماد الاحتراس، لم يجهل الحاضرون أنه كان يعتبر أن الحرب لا يمكن تجنبها»[20]، لأنه بدأت تظهر عند برو شيئاً فشيئاً موهبة التنبؤ التي

---

(17) انظر: Raymond Queneau, *Le Dimanche de la vie* (Paris: Gallimard, 1951), chap. 10, p. 151.

(18) المصدر نفسه، الفصل 16، ص 233.

(19) المصدر نفسه، الفصل 5، ص 75.

(20) المصدر نفسه، الفصل 17، ص 240-241.

ستقوده في النهاية إلى احتراف مهنة العِرافة تحت اسم مدام سافير وبلباسها.

انطلاقا من هذه التفاصيل ومن تفاصيل أخرى يستطيع قارئ فطن أن يميّزها، نتعرف في نص كينو على فالنتان برو كتجسيد للحكيم بمفهوم كوجيف الذي ينظر إلى جميع الأشياء من وجهة نظر نهاية التاريخ الذي يُفترَض أن تتطابق فترته العملية مع فترة معركة يينا وفترة انتهاء هيغل من كتابه **فنومينولوجيا الروح**، فيفهم [هذه الأشياء] وفق ضرورتها العميقة، أي وفق معناها المنطقي المتأصل في طبيعتها: إنه «يرى» الواقع في نظام تطوره الشامل والمكتمل بشكل منهجي، وهو يقبل سياقه الحتمي من دون انفعال، بل في لامبالاة. إذا كان برو نبيّاً فلأنه يعرف أن كل شيء اكتمل نهائياً في يينا سنة 1807، وأن المستقبل بعد ذلك لا يمكن أن يكون إلاّ اجتراراً للماضي: تلك هي أمثولة إقامته في يينا[21]. إن الحرب الجديدة التي يشعر برو بقدومها سنة 1937 ـ كتب كينو روايته بعد ذلك بخمس عشرة سنة ـ بإمكانه أن يتنبّأ بها بقدر ما يفكّر بأن حتميّتها مسجّلة في

---

(21) «إذا لماذا قمت بهذا السفر، قالت شانتال (Chantal).

- هل أزعجتكم بسفري؟، قال فالنتان (Valentin)؟

- أخبرتنا عنه أكثر مما أخبرت عن مدغشقر، قالت شانتال.

قال فالنتان بحدة: في مدغشقر يعاد زرع الأموات.

ماذا؟ هتف الثلاثة الآخرون.

يدفنونهم، قال فالنتان، ثم بعد فترة من الزمن يُسحبون ويُدفنون في مكان آخر».

يا لهم من وحوش، قالت جوليا (Julia).

- كما في التاريخ، قال فالنتان، الانتصارات والهزائم لا تنتهي في موقع حدوثها تتمّ، فهي تُنبش من قبرها بعد فترة من الزمن لكي تعود فتُنتن في مكان ما، المصدر نفسه. يتقاطع درس مدغشقر مع درس يينا (Iéna): عندما ينتهي التاريخ، لا يعود هناك مجال سوى «لنبش» الماضي، «لإعادة زرعه» في مكان آخر.

مجرى تاريخ قد اكتمل، ولم يعد لديه إلا أن يتكرر تكراراً غير محدود في زمن أصبح غير متميّز: فالصراع العالمي الذي يتهيّأ هو أيضاً تكرار لنهاية التاريخ هذه التي سبق حدوثها والتي لن يقع بعدها أي شيء جديد بالمعنى الحقيقي[22]. إنها الطريقة ذاتها التي تسمح لبرو أن يمارس مهنته كعرّافة ممارسةً لا تخلو من الخداع ولكن برضًى عام: ما يكشفه لزبائنه، إنما هو ماضيهم الذي سبق له أن استعلم عنه، والذي يتضمّن كل ما يمكن أن يخافوه أو أن يرجوه.

ولكن يجب أن نتذكر أيضاً أن العاقل عند كوجيف هو الشخص الذي ما إن يبلغ نهاية التاريخ حتى يرتفع إلى وعي الذات، أي إلى المعرفة المطلقة. ولكن عند برو يتخذ وعيُ الذات، وهذا ما يدعو للدهشة ظاهرياً، شكلَ غريزة وشعور لا يحتاجان حتى للتعبير لكي يُحدثا تأثيرهما[23].

على حدود اللغة والعقل تظهر معرفة لا تخطئ. ولكن، عندئذ، ماذا يبقى من وعي الذات؟ سبق أن وجدنا في خطاب كوجيف صعوبة مماثلة: في اعتقاده ترتدّ حكمة الاكتمال أخيراً إلى ما يشبه الوجود الحيواني في الإنسان ما بعد التاريخي، الذي لم يعد لديه

(22) «... بالنسبة إليه لن يكون ما بعد الحرب. أو بالأحرى، بعد ذلك لن يكون هناك شيء، بل أكثر من ذلك، هذا غير معقول. بعد حرب كهذه، لن يكون بعد»، المصدر نفسه، الفصل 20، ص 289.

(23) لهذا السبب يتقاسم برو (Brû) موهبة التنبؤ مع المتشرد الفاقد العقل جان (Jean)، وهو ببراءته التي تبدو ظاهرياً أنها نقيض «الحكمة»، لا يقلّ استعداداً لاستشعار ما سيحدث. «قال: سنة سعيدة. سنة سعيدة. سنة سعيدة. سنة سعيدة. Pra Pra Pra Pra Pra Pra Pra Pra Pra. سنة سعيدة. أضاف جان الفاقد العقل، وسبّابته منحنية، أضاف Tac Tac Tac Tac Tac Tac Tac Tac Tac! Boum! Boum ثم صاح بأعلى صوته حتى إنه هو نفسه خاف وراح يختبئ وراء كرسيّ»، المصدر نفسه، الفصل 17، ص 242، استشعار الكارثة القادمة يسبّب الجنون لمن يتلقونه.

شيء ليعرفه لأن لا شيء يمكن أن يحدث له[24]. المعرفة المطلقة حالما تصبح فعلية، لا تعود معرفة بحصر المعنى. في كل حال لم تعد المعرفة كما تنعكس في وعي الفرد: بعد مجيء الإنسان الكامل المتحقق في رأي كوجيف في الثنائي هيغل/ نابليون، لا يعود هناك مجال، في الفترة التي تعقب نهاية التاريخ، إلا لوجود حكماء غير واعين، فالوقت بالنسبة إليهم لم يعد موجوداً، على الأقل بشكل مستقبل محتمَل، لأنه يتحول إلى تكرار باهت لماض مكتمل في ذاته وغابر.

هذا هو بالفعل الامتياز الذي يمتلكه فالنتان برو في السرّ، والذي يميّزه عن الذين يحيطون به بالرغم من شخصه المتواضع وتفاهة نمط حياته: إنه منفصل عن سواه لأنه يقيم مع الزمن علاقة خاصة، هي علاقة إنسان نهاية التاريخ الذي عرف أنه ذلك الإنسان وقبل بحاله[25]. لقد أفرغ تقشف الحكيم وجودَه من كل رغبة عملية: لقد سما فعلاً بصور الحياة اليومية، ولم يعد له شأن إلا بزمن رتيب وغير متميّز، زمن يمرّ من دون أن يحدث فيه شيء، وهو وإن كان

---

(24) «نهاية التاريخ هي موت الإنسان بحصر المعنى. بعد هذا الموت تبقى: **1** ـ أجسام حية لها شكل إنساني، ولكن محرومة من الروح أي من الزمن أو من القدرة الخلاقة، **2** ـ روح لها وجود واقعي ولكن في شكل واقع غير عضويّ، غير حيّ: بشكل كتاب لا يتمتع حتى بحياة حيوانية، لم يعد له علاقة بالزمن»، انظر: Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, note, p. 388,

بشكل مماثل، في آخر **بيارو صديقي** (*Pierrot mon ami*) عندما «Luna Park» التاريخ الإنساني دُمّرت بالحريق تدميراً كاملاً، بُني مكانها معرض للحيوانات حيث تعيش، بعد رحيل «الفلاسفة» النهائي، حيوانات عاقلة: كتاب كينو ينتهي بهذه الصورة.

(25) «لم يبق له سوى فراغ الزمن. عندئذ حاول أن يرى كيف يمر الزمن»، انظر: Queneau, Ibid., chap. 14, p. 199,

مرور الزمن، جعْل الزمن يمر، رؤية الزمن يمّر: هذه التعابير تعني الجهد في سبيل تخطيّ الزمن، أي فهمه بوضع نهاية له.

الزمان ذاته وقد أُدرك في تمامه، لم يعد زماناً تماماً[26]، في هذا الحد الملتبس الذي لا يكاد يميّز بين اليقظة والنوم، يتطابق مطلقُ الوعي مع مطلق اللاوعي[27].

بقدر ما تبدو رواية **يوم أحد الحياة** لغزاً بحاجة إلى حل ـ هكذا كانت تبدو الرواية الأولى لكينو **النَّجيل** (*Le Chiendent*) التي نُشرت قبل عشرين سنة في 1933، فإن فكر كوجيف يشكل بدون شك أحد مفاتيح هذا اللغز. ولكن العلاقة بين الروائي الذي لا يمارس الفلسفة بقدر ما «يلهو» بها على هواه، أي بحرية تامة، وبين الفيلسوف الذي كان نوعاً من قاص، ومنسقاً على طريقته للنص الذي كان يقترح له

---

(26) «الزمن الذي يمر لا هو جميل ولا هو قبيح، هو دائماً ذاته. ربما هطلت أحياناً الثواني كالمطر، أو ربما أمسكت شمس الساعة الرابعة بضع دقائق وكأنها أحصنة هائجة. قد لا يحافظ الماضي دائماً على التنظيم الرائع الذي تمنحه الساعات للحاضر، و قد يُسرع المستقبل بازدحام، فتتدافع الأوقات وتتسابق لتتقطع شرائح. وقد يكون هناك سحر أو رعب، ظرافة أو دناءة في الحركات المتشنجة لما سوف يكون وما كان. ولكن فالنتان (Valentin) لم يُسَرّ قط بهذه الافتراضات، لم يكن يعرف عنها ما يكفي. كان يبغي الاكتفاء بهوية مقسّمة إلى قطع، متفاوتة الطول ولكن ذات طابع مماثل، دون صبغها بألوان الخريف أو غسلها بدفقات مطر آذار أو ترصيعها بالغيوم المتبدلة»، المصدر نفسه، الفصل 15، ص 222، في هذا الفصل بين الزمن المعاش وزمن الساعات، قد نقرأ ملامح ذكريات هايدغرية، هي أيضاً انتقلت بواسطة كوجيف، ولكنها استُغلت هنا استغلالاً عكسياً.

(27) لهذا السبب يشعر فالنتان برو (Valentin Brû) أنه قريب بشكل خاص من جان العديم الفكر الذي توحي شخصيته المباشرة بالتردد المطلق وبنوع من الشمول. «بفضل مكنستك، توصلت إلى اتباع الوقت، لا شيء سوى الوقت خلال أكثر من سبع دقائق. ولكنني فهمت الآن أنه ليس عليّ اتباعه، بل قتله. عندما هربتُ بعد حذر شديد وجدت نفسي، بعد فترة وجيزة، في المكان ذاته الذي انطلقت منه، بدون حراك، فهل هذا شبيه بالنوم من غير أن نحلم؟»، المصدر نفسه، الفصل 17، ص 244. بالنسبة لإنسان ما بعد التاريخ الذي يعرف أنه لم يعد هناك مستقبل، بل ماضٍ فقط، فإن الحاضر ذاته ينحل في حالة راهنة (Actualité) لا مبالية، حيث لا شيء يؤمل به أو يُشتهى. «بالتأكيد لم يبق له سوى أن يقتل الوقت وأن يكنّس في نفسه صور عالم سيجفّفه التاريخ»، المصدر نفسه، الفصل 20، ص 293.

تفسيراً هو أبعد ما يكون عن تفسير أكاديمي، هذه العلاقة أليست في آن واحد أكثر عمقاً وأشد تعقيداً؟

لا نستطيع أن نستغني عن الرجوع إلى كوجيف لكي نقرأ ونفهم كينو. ولكن كينو من جهته، ألا يحثّنا على إعادة قراءة كوجيف، الذي يُعرَض بذلك مشروعُه تحت ضوء جديد؟ إن عقيدة «نهاية التاريخ» التي أعلنها كوجيف، وكما ذكرناها بإيجاز، وبمقدار ما كانت تؤخذ بجد، وبقدر ما نأخذها نحن بجد، هي عقيدة مرعبة: كان كوجيف بالضبط هذا المتحدي وهذا الإرهابي في الفكر. ولكن من الصعب أن نعتقد أنّ هذا المفهوم قد أخذ حرفياً، في التعابير التي صيغ فيها: المثقفون الفرنسيون ما قبل وما بعد الحرب، هل آمنوا فعلاً أنهم كانوا يعيشون «بعد» التاريخ، وأن هذا الوضع كان يحكم كل نشاطهم العملي والفكري؟

في مقال لجورج باتاي يعرض فيه فكرة كوجيف هذه بعنوان **هيغل، الموت والتضحية**، يعترف بوضوح: «يمكن اعتبار هذه النظرة إلى الأمور أنها حقاً مثيرة للضحك»[28]. الفكاهة التي تعكس الخيبة عند كينو، والأناقة الساخرة وغير المكترثة لروايته التي تعالج القضايا الأساسية للوجود الإنساني وكأنها لا تمسها، والمظهر المحبّب والساخر لأشخاصه الذين هم، قبل كل شيء، نقيض الأبطال، تعيد الرؤيا التي يعرضها كوجيف إلى أبعادها الحقيقية التي تستمد منها قيمتها الأصيلة في التحدي: هي رؤيا واقع حال محدّد حيث تدوي تهديدات صراع عالمي جديد. عندما ينقل كينو واقع الحال هذا إلى جوّ خيالي في نهاية التاريخ، وربما في نهاية العالم، كما توحي به أطروحة كوجيف، فإنه يصنع منه تصوراً متناقضاً، تصوراً غريباً

(28) انظر: Bataille, *Oeuvres complètes*, vol. 12, p. 329.

ومألوفاً في آن واحد: ولكن دلالة تصور كهذا تبقى في جوهرها تساؤلية. إن كينو من حيث هو قارئ وناسخ لكوجيف، بكل معاني الكلمة، يكتشف الطابع الافتراضي، وفي النهاية الرمزي، لفلسفة التاريخ التي لا تحافظ على مصداقيتها إلا لقاء هذا الانتقال الساخر: فانتقال الساخر هو الذي يؤلف من تحت الحرف روحها الأصيل، بمعنى Cum grano Salis، أي كخطاب يرن كالصدى مع نفيه لذاته هو.

«بيارو صديقي»: قصة لنهاية التاريخ

«رواية الحكمة» الأخرى هذه، التي هي **بيارو صديقي**، كُتبت قبل **يوم أحد الحياة** بعشر سنوات. تصف حبكة الرواية الانفجار العالمي جاعلة منه موضوع قصة خرافية، قبل أن يعلن الكتاب الثاني من هذين الكتابين، في نظرة استعادية، بوادر هذا الانفجار. من وجهة النظر التي تسترعي انتباهنا هنا، وهي العلاقة بين خطاب أدبي وخطاب فلسفي، فإن هذين الكتابين، ولو كانا شديدي التقارب، يختلفان في نقطة أساسية: في رواية **بيارو صديقي**، يمكن عرض الردود إلى مضمون فلسفي بطريقة مجردة، لا تثير الانتباه أبداً لدى القراءة الأولى، في حين أنه في رواية **يوم أحد الحياة** يتجه الانتباه مباشرة إليها، فكأن كينو فعل ما سبق أن فعله في رواية **النَّجيل**، إذ محا كل أثر للمخططات النظرية التي يستند إليها نصه بشكل خفي.

في رواية **بيارو صديقي**، تقتصر الإشارة الصريحة الوحيدة إلى الفلسفة على الحضور الاستهزائي لـ «فلاسفة» يلازمون الحيّز الصاخب لـ (Uni park) حيث يصرّون بعناد على البحث عن أفضل زاوية للنظر تسمح لهم بإدراك عمق الأشياء: الملابس الداخلية للفتيات التي تنكشف فجأةً بسبب مجرى هواء مفتعَل في فندق اللهو.

هؤلاء الأشخاص القليلو الجاذبية والعاطلون عن العمل تماماً يخيّمون في الوضع المثالي لمتلصّصين متنعمين سلبياً بمشهد يُقدَّم لهم، وذلك مقابل حق الدخول من دون أن يلتزموا به حقيقةً، في معنى قريب من ذلك، يتكلم كينو في ما بعد عن «أبقَار فلسفية»[29]. هؤلاء الفلاسفة غير الرزينين ليسوا حكماء كذلك: «يعاين الفلاسفة في حالة انتظار متشنج نساءً جميلات مختارات ويسترقون النظر إليهنّ بعيون واسعة وأحداق متّقدة»[30]. إنهم يجسّدون صورة معرفة خاملة، هي إجمالاً منحرفة عن الواقع الذي تلامسه من غير أن تنخرط فيه، وهي لا تفعل شيئاً غير اتباع تعرجاته وتناقضاته دون أن تتوصّل إلى السيطرة على هذه التناقضات، ولا حتى إلى فهمها[31]. تصرّف هؤلاء الفلاسفة ملتبس لأن عدم التزامهم مصطنع: إنهم مكبوتون في فضولهم بسبب حشمة أخلاقيين قوّادين يقصدون حماية حياة قريناتهم الخاصة من النظرات الفضولية، فأثاروا شغباً لا يُنسى سبّب إغلاقاً موقتاً لفندق اللهو بحجّة الإساءة للأخلاق. بعد ذلك وُجدوا «أمام مربض خنازير وقد علتها فتيات مشمّرات ثيابهنّ»[32]. على أثر الحريق الذي دمّر (Uni park) تدميراً كاملاً، وبعد أن اكتُشِف بعد فوات الأوان أنه كان فعلاً من وحي «فكرة»، أصبحوا، عن غير حق، أول المشتبَه بهم.

---

(29) انـظـر: Raymond Queneau, *Pierrot mon ami* (Paris: Gallimard, 1942), chap. 7, p. 160.9

(30) المصدر نفسه، الفصل 1، ص 13.

(31) «هناك عدد كبير من «ساتير» (Satyrs)، هذه هي الكلمة الصحيحة، يأتون ليمتعوا نظرهم. نحن ندعوهم فلاسفة. إنهم فاسدون. أن يمضي المرء وقته على هذا، لا بدّ أن يكون مريضاً، أو مصاباً بحمّى دائمة «Synoque»، المصدر نفسه، الفصل 4، ص 105.

(32) المصدر نفسه، الفصل 5، ص 117.

هل علينا أن نمنح دلالة لهذه الإشارات التي يبدو أنها تنتمي إلى الكاريكاتور من الدرجة الأولى؟

أجل، إذا تذكرنا أن مفهوم «الحكمة» عند كوجيف، كان يعتمد بالضبط على التمييز بينها وبين الفلسفة بحصر المعنى: فهذه الأخيرة ليست سوى تجربة ورغبة بحكمة غائبة، ولذلك، غالباً ما يكون انتظارها باطلاً ومنحرفاً. الحكمة الأصيلة، كما سوف يذكر كوجيف في ما بعد في مقاله عن كينو، تجمع بين الاكتفاء ووعي الذات، مستثنياً بذلك الشكلين غير المكتملين للاكتفاء غير الواعي، والغريزي، واللاعقلاني[33]، والوعي غير المكتفي الذي يمثله بشكل نموذجي، حسب رأي كوجيف، سارتر (Sartre) في **القرف** (*La Nausée*). وفي مسيرة الوعي التي كان يدّعي كوجيف أنه نقل صورتها عن هيغل، تقابل الفلسفة إذاً حكمة ناقصة لأنها غير منجزة وغير مشبعة. بعكس ذلك، لا ينفصل مثال الحكمة عن رؤيا إتمامها، ليس بمعنى التحقيق الخاص أو الفردي بل بمعنى التجسيد الموضوعي والجماعي، ومكانه الحقيقي لا يمكن أن يكون إلا التاريخ الشامل. لا تكون هناك حكمة بالتالي إلا إذا عُرضت كل تناقضات التاريخ وتم التغلب عليها، أي عندما تقع نهاية التاريخ[34].

---

(33) في **يوم أحد الحياة** (*Le Dimanche de la vie*)، سيتبنى بالنسبة لذلك موقفاً مختلفاً. ولكن قبل عشر سنوات لم يكن بعد انتهى من تصفية حساباته مع الولع السوريالي بالسهولة وبالصدفة، والامتياز الذي يتمتع به اللاوعي في هذا المجال، وذلك من وجهة نظر مناقضة جذرياً لجماليته الخاصة.

(34) يُعبّر عن هذه الفكرة تعبيراً صريحاً في ملاحظة الملحق الأول لـ **مقدمة لقراءة هيغل**: «بالحقيقة، الحكيم لم يعد فردياً بمعنى أنه يختلف جوهرياً عن الآخرين جميعاً. إذا كانت الحكمة قائمة على امتلاك الحقيقة، فالحكيم لا يختلف في شيء عن حكيم آخر. أي إنه ليس انسانياً كما هو الإنسان التاريخي (وهو ليس حراً كذلك بالمعنى ذاته، لأنه لم يعد ينكر

ولكن بيارو الخيالي الذي تخيله كينو، متحرر بالضبط من صراعات التاريخ من دون أن يقع رغم ذلك في وهم أنه يمكن أن يتخذ من هذه الصراعات موقف التأمل السلبي، كالذي يمارسه «الفلاسفة»، فانتماؤه إلى هذا النمط من حكمة مابعد التاريخ يقرّبه من فالنتان برو: قصر نظره، سوء حظه الدائم، «عتمته الداخلية التي تخترقها من وقت إلى آخر ومضات فلسفية»[35] تجعل منه هذا الحيوان المفكر الذي لا يبالي بأي نشاط لأنه مارس حتى النهاية كل النشاطات، مما أفهمه أنها لم يكن لها معنى إلا في المنظور الشامل الذي يلغيها وهو يجمعها، في المقال الذي خص به كوجيف روايات كينو يعرّفه بميزة أقوى وهي أنه «البروليتاري المترفع ذو السلوك والميول الأرستقراطية»، أي العبد الذي تحرّر من رغبة السيد، لأنه عرف أن يراقب رغبته الخاصة، واضعا بذلك النهاية لصراعات الواقع، كما تنعكس، على الأقل، في وعيه.

هكذا، فإن رواية كينو، التي لا تقتصر، من وجهة النظر هذه على لعب لفظي أو بناء شكلي، لها علاقة ما بفلسفة التاريخ، فهي تتجه عندئذ إلى عرض مصيرَين متناقضَين لـ (Uni Park) ومُصلّى (Poldève)، هذا العرض الذي يمنح نسيجه للقصة بأكملها. تسرد القصة بشكل جوهري المواجهة بين هذين العالمين. من جهة هناك عالم (Uni Park) المصطنع وصخبه[36]: واقعه المتحرك المضطرب

شيئا بالعمل): إنه بالأحرى «إلهي» (ولكنه فان). الحكيم هو مع ذلك فرد بمعنى أنه يمتلك العلم الشامل بخصوصيته الوجودية. بهذا المعنى، هو ما يزال بشرياً (وبالتالي فان)، انظر:
Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, p. 506.

(35) انظر: Queneau, *Pierrot mon ami*, chap. 7, p. 165.

(36) كانت يوني بارك (Uni Park)، تنبسط مشعةً، ضاجةً وصاخبة. أصوات الموسيقى والضجيج والصراخ كانت تتصاعد معاً، وكانت تقرع الآذان دفعة واحدة، فوق الأنوار المتعددة، الثابتة أو المضطربة، كانت طائرات متصلة ببرج مرتفع، تحوّم بهدوء في بقعة مظلمة وبالتالي =

والممزّق وهو يمثل في آن واحد، في القصة التي يرويها كينو، مكان المتعة والعمل، وفي مذهب كوجيف، يقابل الجو المدنّس لـ (Diesseitigkeit) الممزق بالصراعات بين ما هو اقتصادي وما هو سياسي.

ومن جهة ثانية، هناك المصلى (Poldève): فهو يبقى، على عكس ذلك، في الصمت والعتمة لأنه مكرّس للاحتفال بطقس بطولي مُخصص لنخبة قليلة من العارفين[37]. هذا الجوّ الهادئ الديني والثقافي يحيا في الرجوع الدائم إلى عالم آخر مثالي (إنه Jenseitigkeit المناقض لـ Diesseitigkeit): إنه يحفظ حيّزاً للذكرى وللأسطورة في تضادّ تام مع تغيرات العالم الحاضر وتناقضاته[38].

كيف تتمّ المواجهة بين هذين العالمين، وما المعنى الذي ينبعث منها؟

شعرية. ولكن في الأسفل كان ذلك شديد الشبه بقطعة جبن حيث تدبّ فيها يرقانات سوداء تضيئها ديدان برّاقة»، المصدر نفسه، الفصل 2، ص 47. بتصرف يسير يتحول هذا المقطع إلى وصف غارة جوية. بسبب الطابع العدواني «تقوم» صورة العيد هذه بدور صورة حرب.

(37) عندما سأل بيارو (Pierrot) العمّال الذين يشتغلون بالقرب منه تماماً أن يشرحوا له مقصدها، كانوا غير قادرين على الإجابة، المصدر نفسه، الفصل 3، ص 59، وبوسيدون (Posidon) الذي أدار حانة مدة عشرين سنة في زاوية الشارع حيث تقيم، اعترف أنه لم يشعر قط بوجودها، المصدر نفسه، الفصل 7، ص 168.

(38) إليكم كيف لخّص كوجيف هذا المشهد من الرواية في مقاله عن كينو: «ألا يحترم، كحكيم هيغلي حقيقي، الضريح الذي يضمّ رفات ماضٍ أرستوقراطي انقضى إلى الأبد، ولكنه مهيب وعبثي، يبقى ماثلاً في ذاكرته، وهذا لا يمنعه أبداً عن عدم استدعاء رجال الإطفاء المحافظين والمجهّزين بالآلات عندما اندلع الحريق الكارثيّ الذي أعدم «Luna Park» ذات الطابع البورجوازي التي كانت تطوق وتكاد تبتلع عاجلاً أو آجلاً مكان راحة الأمير الشهيد الأخيرة، السلافي بشكل مبهم، وتهدد بمحو هذا الأثر للماضي البطوليّ (من دون أن تنجح في ذلك)؟ يذكّرنا هذا تذكيراً شديداً بثقافة الصليبيين التاريخية، وبحثهم الدؤوب عن قبر فارغ، رمز لعالم آخر مثاليّ، كما وصفه هيغل في الفصل الرابع من كتاب =

في هذا المجال، يقترح كينو في روايته شرحَين متتابعَين: هناك أولاً، في الفصل الثالث قصة (Maunnezergues) المهمّة التي تسرد خلق العالمين بالتنافس انطلاقاً من انشطار سديم أصلي: ما ترويه بالفعل هو تكوين الأسطورة بشكلٍ يمكن أن يكون «ميثولوجيا صغيرة سهلة الحمل» متضمنة بشكل موسوعي وباختصار نموذجاً لكل تفكير ديني. ولكن هناك أيضاً في الخاتمة رؤى (Voussois) المحطّمة والممزقة التي تُفرغ الأسطورة من محتواها المقدس وتشهد، لكي نستعيد التعبير الذي كان هيغل يختصر به روح المسيحية، أن «القبر فارغ». (Voussois)، شخص التحولات، يُذكَر في الرواية على التوالي تحت أسماء (Mouillcminche)، (Chaliaqueue)، و(Toricelli)، وهو بذلك يرمز إلى حيلة العقل الذي يعبث بالتناقضات الداخلية لكلّ من العالمين، وينتهي إلى حلها مستخرجاً المبدأ الفعليّ الذي، انطلاقاً منه، تألّف كلّ منهما. يظهر عندئذ أنّ العبادة التي كان المصلّى (Poldève) مركزاً لها، كانت تجري حول شيء غائب: الأمير (Luigi) لم يوجد قط، أو بالأحرى لم يكن (Voudzoï) إلاّ (Voussois)، وهذا الأخير كان قد نظّم هذه الخدعة حول جثة وهمية لكي يوقف تنامي (Uni Park) غير المراقَب، ولإبقائه منضبطاً ضمن حدود «مذهبه».

ما يمنح رواية **بيارو صديقي** موضوعها؟ بشكل رئيسي، هي هذه المواجهة بين الأسطورة والواقع الذي يقابلها. درسان أساسيّان ينبعثان من هذه المواجهة: **الدرس الأول** هو أن العالم المقدس والعالم المدنّس يمثّلان في الواقع عالماً واحداً انقسم عندما دخل في

الفنومينولوجيا، في القسم المخصّص «للضمير الشقي» (هذا المقطع كان قد شرحه كوجيف خلال السنة) 1934 ـ 1935 في: Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, pp. 69-70.

تعارض مع ذاته: هذا العالم أصبح موجوداً عندئذ بمظهرين متكاملين وحصريّين لا معنى ولا هدف لهما إلا في علاقة الواحد منهما بالآخر[39]. هو إذاً واقع واحد يبدو من خلال الأشكال المتناوبة لعالم في برّانيته وعالم مستبطن كليّاً: لا يوجد فندق اللهو بدون شارع الدموع، لأن النموّ الاقتصادي وعبادة الآلهة يعبّران عن التطور النزاعي لمضمون شامل واحد، وفي هذا الفضاء المنفتح بين هذين القطبين يمتد كل التاريخ الإنساني. لأنه، وهذا هو الدرس الثاني الذي ينبثق من قصة كينو، لابد من أن يزول هذان العالمان كلاهما مع تعارضهما: بعد حريق (Uni Park) لا شك أن كنيسة (Poldève) بقيت «غارقة في لجّة النسيان»[40]، ولكن، من الواضح أن بقاءها مؤقت، وأن التعبد لها سيسقط في الإهمال: لأنها مجاورة لـ (Uni Park) فقدت علة وجودها. هكذا تنتهي الرواية: بعملية تنظيف كبرى تصفّي دورة التاريخ السابقة بأكملها.

التدمير النهائي لـ (Uni Park) الذي يبدأ بحريق طائرات هائل وقد تبعه «أحد أكبر الحرائق هولاً في العصور الحديثة»[41]، حتى أتت النيران على البناء بأكمله، فانكشفت هكذا هشاشته ـ لنتذكر أن رواية كينو ظهرت إبّان الحرب ـ هذا الدمار التامّ يمثّل الفترة الأخيرة من التاريخ الإنساني التي هي فترة إلغاء نفسه. بعد زوال العالم «التاريخي» للـ (Uni Park) هذا الزوال الذي سيُسقط في النسيان الأحداث الطارئة السابقة لصراعه مع العالم المقدس، الذي هو

---

(39) يولي كينو أهمية كبرى لكون «Uni Park» والمصلّى بولديف (Poldève) يتقاسمان بقعة واحدة، محيطها ذو شكل متوازي السطوح: هذا التنظيم يعني أنهما مندمجان اندماجاً تاماً.

(40) انظر: Queneau, *Pierrot mon ami*, épilogue, p. 216.

(41) المصدر نفسه، الفصل 6، ص 137.

انعكاس تافه له، ها هو التاريخ نفسه يتوقف لحظة تزول التناقضات التي ينحلّ بعضها في بعضها الآخر بشكل ديالكتيكي. لقد أراد كينو ألاّ يشغل أمكنة العمل الرئيسي إلا حديقة حيوانات في نوع من العودة إلى طبيعة موحدة من جديد وقد أعيد إليها السلام[42]، وفي ذلك دلالة بليغة. بإمكاننا أن نقرأ هنا أيضاً إشارة خفية وساخرة إلى موضوعة «كوجيفية»: ما إن يكتمل التاريخ، يختفي الإنسان التاريخي لكي يفسح المجال لحيوانات ممتلئة حكمة[43].

من الواضح أن موضوع **بيارو صديقي**، وبالطريقة التي تنتهي بها هذه القصة، هو نهاية التاريخ. هل هذا يعني أنه علينا أن نبحث عن استخلاص «فلسفة» يُعبَّر عنها بطريقة غير مباشرة بالأسلوب والسرد؟ **لا!** بكل تأكيد: **بيارو صديقي**، بقدر ما هي رواية فلسفية، أعني بأدنى قدر، هي لغز بوليسي. لم يكتف كينو قط بأن يستمد من التقليد الفلسفي فكرة مجردة لكي يُلبسها ألوان القصة الخرافية الفاتنة. ولكنه استخدم فكرة نهاية التاريخ كما تُستخدم مادة للعمل، لكي يصنع منها، إلى جانب مواد أخرى، عنصر الرواية. الإحالات

---

(42) حول هذا الموضوع ذي الأهمية الخاصة في آثار كينو، انظر أيضاً قصيدة «تكوين حديقة الحيوانات» في المجموعة الشعرية **السير على غير هدى** (*Battre La Campagne*) (1968).

(43) هذا مشروح في ملاحظة من **مقدمة لقراءة هيغل**: «اختفاء الإنسان في نهاية التاريخ ليس كارثة كونية: عالم الطبيعة يبقى كما هو منذ الأزل. كما أنه ليس كارثة بيولوجية: يبقى الإنسان حيا كحيوان في انسجام مع الطبيعة، أو الكائن المعطى. ما يختفي هو الإنسان بحصر المعنى، أي العمل النافي للمعطى (donné) وللخطأ، أو بشكل عام الذات المتعارضة مع الموضوع، في الواقع نهاية الزمن الإنساني أو نهاية التاريخ، أي الانعدام النهائي للإنسان بحصر المعنى أو الفرد الحر والتاريخي، يعني بكل بساطة توقف العمل بالمعنى القوي للتعبير، انظر: Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, p. 434,

هكذا نرى أن موضوع «موت الإنسان» الذي أحدث ضجة عندما استعاده فوكو، لم يكن جديداً تماماً.

الفلسفية التي استخرجناها منذ قليل والتي ما كانت لتُلحظ أبداً لدى قراءة غير متنبهة وغير مثقفة، لا تشكل مفتاحاً يمكن وحده أن يكشف كل دلالاتها: ولكنها تنسج تحت خط سردها شبكة من التلميحات والمعاني بحيث تتدخل هذه الإحالات بصفتها عنصراً من عناصرها الكامنة معيّنةَ شكل قراءة ممكنة داخل تركيبة ظاهرياً لا تُستنفَد، غير قابلة للتحويل إلى بنية حصرية وثابتة.

ما يحدّد نصاً أدبياً في علاقته بالفلسفة، هو انفتاح هذا الفضاء من التنوع، حيث أن أي موضوعة تدخل فيه كرجع الصدى، تنحلّ فيه وتتلاشى في حركة تحولاتها الذاتية[44].

نحو علم التاريخ المطلق

لنقترح، كي ننهي الموضوع، قراءة آخر نص كُتب عملياً أثناء كتابة **بيارو صديقي**: ستسمح لنا هذه القراءة بتحديد المدى الفكري للقصة الخيالية الفلسفية كما يمارسها كينو.

سنة 1966، أصدر كينو **قصة نموذجية** (*Histoire modèle*)، وهي إحدى كتاباته الأكثر غموضاً، على الأقل بسبب عدم إتمامها. ظهر هذا الكتاب الصغير عبر تتابع «فصوله» الستة والتسعين المرقمة ترقيماً فخماً بأرقام رومانية، والتي لا يتضمّن بعضها سوى بضعة أسطر، والأكثر توسعاً منها يتجاوز بصعوبة حدود صفحة قصيرة مطبوعة. عولجت فيه باختصار مسائل مثل: «هل التاريخ علم؟» (I، II)، «أصل الأديان» (X، في ستة أسطر)، «عناصر التاريخ الأساسية» (XL III)، «استغلال الإنسان» (LXI)، وقد عوّض عن رصانة هذه المواضيع بتأملات أخرى تبدو أكثر انحرافاً عن المألوف مثل:

---

(44) أعطى كينو برهاناً ساطعاً لذلك في **تمارين أسلوبية** (*Exercices de style*).

«الرواية الهزلية» (XV)، «عن الطفولة» (XXXII)، «الحب والتاريخ» (LVII)، «المُسوخ» (LXXVI) «تخزين المُسنين» (LXXXIV). إن عدم التناسب بين الشكل والمضمون كان فاضحاً إلى حد أنه كان يبدو صعباً أخذ عمل المؤلف مأخذ الجدّ.

عند نشر الكتاب مهّد له كينو بملاحظة يوجز فيها أصله، شارحاً أسباب إهمال هذا النص المكتوب سنة 1942، قبل إنجاز المشروع، ثم كيف عاد فبعثه من جديد: «إذ أُقدِم على نشر هذا الكتاب ولو غيرَ مُنجَز (والذي لم أغيّر فيه سوى العنوان)، فذلك، من جهة، لأنه يبدو لي أنه يقدّم معلومات إضافية للأشخاص الذين أولَوا اهتماماً لرواية **الأزهار الزرقاء** (*Fleurs bleus*)، ومن جهة أخرى، وحتى ولو اعتُبر إسهامه في التاريخ الكمّي معدوماً، لأنه يمكن اعتباره دائماً كيوميّات شخصية».

وهكذا، فإن ما يقارب الخمس والعشرين سنة تفصل بين كتابة هذا النص ونشره على الملأ، ممّا يميّز في نظامه بالذات مستويات مختلفة، بل متباعدة: فكأن في هذا الكتاب الصغير، وفي تناقض مع إيجاز شديد في نصّه أو ربما بسبب ذلك، كتُباً عدّة، طبقاتها المتراكبة، كانت تتجاوب وتتخاصم وفق استراتيجيا معقدة شديدة التنظيم على طريقة كينو.

لننطلق من النص كما عُرض سنة 1966 في الفترة التي طُبع فيها. يذكّر جان كوفال (Jean Queval) في دراسته عن كينو[45] أن الكتاب كان قد صدر مزنّراً بإعلان: «هذا الكتاب ليس رواية». هذه العبارة المقدمة كطريقة استعمال، يجب أن تُفهم كذلك كتحذير

---

(45) انظر: Jean Queval, *Raymond Queneau: Essai de Jean Quéval*, poètes d'aujourd'hui; 72, 3ème édition (Paris: P. Seghers, 1971), p. 23.

ساخر: هذه «القصة» ولو كانت «نموذجاً»، بمعنى أنها قصة جميلة، لم تكن قصة، في كل حال لم تكن قصةَ **زازي** (*Zazie*) جديدة أو سالي[*] (Sally) جديدة. كان كينو يشير هكذا إلى شيء من هذا النوع: هذه ليست رواية، بل شيء آخر، نظرية مجردة في التاريخ العام معروضة بطريقة استنتاجية قاطعة وهي تندرج في سياق علمي وفلسفي لا علاقة له بالسرد الخيالي. ولكن هل علينا أن نأخذ هذه الإشارة كشاهد على جدية النص؟ ليس هذا مؤكداً البتة: عبارة «هذه ليست رواية» تبعث رنين نفي وتذكر بعنوان أشهر لوحات ماغريت (Magritte): «هذا ليس غليوناً»، وهذه العبارة الأخيرة تعود هي أيضاً إلى الالتباس بين معنييَن معتبرة الأثر الذي تعطي له تفسيراً إذ تسمّيه، نوعاً من «لوحة نموذجية». هذا ليس غليوناً، هذه ليست رواية ... ومع ذلك الشبه شديد، باستثناء أن هذا ليس غليوناً حقيقياً، وهذه ليست رواية حقيقية ... ولكن ما هو الغليون «الحقيقي»، وما هي الرواية «الحقيقية»؟ ما هي هذه اللوحة التي تمثّل غليوناً مزيّفاً، غليوناً ليس غليوناً؟ وما هي هذه القصة النموذجية التي تعرض بعضاً من خصائص الرواية، أي الجانب الخيالي من الرواية، من دون أن تكون ما يُسمّى «رواية»؟ إمكانية طرح تساؤلات كهذه، توحي بأن نظرية التاريخ كما تمّ الإلماح إليها، لا التوسع في كتاب كينو لم يكن ليأخذها مأخذ الجد حين قرر أن ينشر الكتاب سنة 1966: لم يكن مؤمناً بها، أو لم يعد مؤمناً بها.

من هنا هذا التنبيه غير المباشر الذي لا يفوت إدراكه إلا الساذجين: انتبهوا، كل هذا ليس إلا أدباً! كان كينو يشير بذلك إلى

(*) إشارة إلى مؤلَّفَين لكينو: *Journal intime de Sally* و *Zazie dans le mètro*. *Mara*.

إمكانية أن يطبّق على نصّه خطّان لتفسيره. من جهة، يشكل هذا النص مصدرا لتحضيرات قصصية خيالية في المستقبل، مثل رواية **الأزهار الزرقاء** التي تعالج كذلك موضوع التاريخ بطريقة يمكن أن تعتبر «نموذجا». ومن جهة ثانية، كان هذا النص يبدو كوثيقة سيرة ذاتية، «يوميات خاصة»، تحفظ ذكرى مرحلة سابقة في مسيرة كينو الفكرية والأدبية. فبحسب هذا المعنى الأخير، «قصة نموذجية» لها قيمة شهادة في ما يتعلق باهتمامات كينو النظرية سنة 1942 عندما كان يكتب أيضا **بيارو صديقي**. لذلك لا نستطيع أن نتجنب السؤال التالي: هل كان لمسيرة كينو المنحى ذاته عندما بدأ بالتأليف سنة 1942 وفي سنة 1966، عندما قرّر أن ينشر النتائج على الرغم من فشله الظاهري الواضح في تركه الأثر غير مكتمل، موحيا في الآن ذاته بتأويل جديد، تأويل أدبي أكثر مما هو علمي، ولو بدّل ذلك المعنى؟ ما لم يكن جديّا أو لم يعد كذلك سنة 1966، هل كان جدّياً سنة 1942؟ وعندئذ أي علاقة نقيم بين الجدّي وغير الجدّي؟ ولكن أليس الجدّي عند كينو هو بالضبط ما ليس جدّيا، مع بقائه جديا ودون أن يكون كذلك، مثل غليون ماغريت؟

أصدر كينو النص مطبوعا دون تعديلات، كما كتبه سنة 1942، ولكنه غيّر عنوانه: تلقّى الكتابُ نوعا من الانعكاس عند ظهوره، يدلّ على تبدّل في موقف المؤلف من أبحاثه السابقة. ما كان قد قُدّم أول الأمر كنموذج نظريّ للتاريخ، بمعنى تفسير عقلي لآلياته، أصبح «قصة نموذجية» موحية بمزيد من التخيّل: فهي لم تعد شيئا غير «قصة».

في التوطئة التي كتبها كينو لكتابه سنة 1966، أعلن أنه كان قد وضع له العنوان التالي: **مسوّدة مشروع لبلوغ علم مطلق للتاريخ** (*Brouillon projet d'une atteinte à une science absolue de*

(*l'histoire*)، في استذكار لـ **مسوّدة مشروع لبلوغ أحداث التقاءات مخروط بمسطح** (*Brouillon projet d'une atteinte aux événements des rencontres du cone avec un plan*)، نشرها جيرار ديزارغ (Girard Desargues) سنة 1639. ديزارغ عالم في الهندسة غريب الأطوار، معاصر تقريبا لديكارت، الذي عارضه بسبب المواضيع التي استرعت انتباهه، كما بسبب الطريقة التي عالجها بها، وقد عُرف في النصف الأول من القرن السابع عشر بخصب نظراته وغموض طروحاته[46]. له مكانه التام في موسوعة العلوم الرياضية، ولكنه وارد في هذه الحاشية الملتبسة حيث العلوم الصحيحة تجاور «العلوم الطريفة» (وقد أصبحت معروفة اليوم معرفة جيدة بفضل أعمال **بالتروسيتيس** Baltrusaitis بنوع خاص) التي بواسطتها يبدو أنها تدخل في تواصل مع ما أسماه كينو، من ناحية أخرى، «العلوم غير الصحيحة».

أخذ كينو من ديزارغ، في الصيغة الأولى لنصّه، هذا التعبير الرائع: «مسوّدة مشروع لبلوغ»، وقد تصرّف فيه تصرفا شخصيا. كان هذا الاقتباس ذا دلالة، لأنه كان يبيّن دفعة واحدة أن عدم اكتمال النص الذي سيُسمّى في ما بعد «قصة نموذجية»، مثبت في عنوانه الأوّليّ. منذ البداية إذا، لم يكن المقصود إعداد نظرية مغلقة، أو

---

(46) هو أول من فكّر بتطبيق الطرق الإسقاطية (Projectives) على مسائل الهندسة المحضة: هذا هو موضوع **مسوّدة مشروع** (*Brouillon project*)، الذي يبدو عنوانه أنه يصيب معنيين في اللفظة الأخيرة، وهكذا قرأه كينو. وهناك كتابة أخرى في الرياضيات لديزارغ (Desargues) مفقودة عنوانها مثير للتحدي **دروس في الظلمات** (*Leçons de ténèbres*)، فتى مراهق ذو فكر ثاقب بشكل متميّز وقد ساعده محيطه العائلي على الانفتاح على الأفكار الجديدة يُفترض فيه أن يُثبت عبقريته المبكرة بإيضاحه، في بضع صفحات مشرقة، أفكارا شبكها ديزارغ في بحث لا نهاية له: المقصود هو **محاولة حول الأشكال المخروطية** (*Essai sur les coniques*) التي ألّفها بليز باسكال (Blaise Pascal) سنة 1640.

مذهب مقفَل، مع روح الجدية التي كانت تفترضها مسيرة كهذه، ولكن كينو ألزم نفسه بحرية في بحث منفتح، كان عدم جلائه، أو تشوشه، يقيم مشاركة دائمة مع روح اللعب[47]. ولكن روح اللعب هذه أصبحت جليةً عندما أضاف كينو، بمبادرة شخصية، تعديلاً على عنوان ديزارغ الطريف، مؤلفاً انطلاقاً منه هذا التزاوج الغريب بين الكلمات الذي يبدو شاذاً لدى النظرة الأولى: «مسودة مشروع لبلوغ علم مطلق للتاريخ». ما إن أطلقت هذه العبارة الأخيرة حتى بدت أنها منحلّة، لأنها طوت الطموح الأساسي لإنشاء «علم مطلق» على نهج «مسودة مشروع للبلوغ» هي، من حيث تحديدها، غير مؤدية ومليئة بالثغرات.

ما عساه يكون هذا «العلم المطلق» المشار إليه تلميحا بمفردات غريبة، بل متناقضة تضعف رصانة هذا التعبير؟ تفسر ذلك هذه الإحالة الأخرى التي يشير إليها كينو في التوطئة: «دروس في النظرية الرياضية للصراع من أجل الحياة».

لفيتو فولتيرّا (Vito Volterra). هذه المرة أيضاً كان المقصود عنواناً غير ملائم متميّز بمفعول التضاد الذي يرافقه: ما هي العلاقة بين «دروس في النظرية الرياضية» مجرّدة، وبين المسائل الحسيّة في «الصراع من أجل الحياة"؟ إذا لم نقرأ سوى هذا العنوان فمن الممكن أن نعتقد، مرةً أخرى، أننا محالون إلى مجال موسوعة للعلوم غير الصحيحة. ولكن اسم فيتو فولتيرّا، وهو رياضي إيطالي ولد سنة 1860 وتوفي سنة 1940، وأستاذ في جامعة روما لمدة طويلة، ومبدع التحليل التابعي (L'Analyse Fonctionnelle) الذي قاده

(47) عندما يفكر كينو تفكيراً نظرياً في الرياضيات في المقالات التي يضمّها كتابه *Bords*، فهو يعلن أن ما هو جوهري فيها هو أنها لا تتخلى أبداً عن «اللعب».

إلى الاهتمام بقضايا الآليات الوراثية (Mécanique héréditaire) لا يقل انتسابه إلى الإرث الأصيل لتاريخ العلوم عن ديزارغ. أعمال فولتيرّا التي لفتت انتباه كينو تكمن في القسم الأخير من مراحل نشاطه: بعد سنة 1925، وبالاشتراك مع العالم البيولوجي أمبرتو دانكونا (Umberto d'Ancona)، انصرف إلى الاهتمام بمسائل قياس الحياة في امتداد لدراساته السابقة في الرياضيات البحتة، وبالتحديد، بتحليل تغيّرات الجماعات الحيوانية بالنظر إلى العلاقات المتبادلة في ما بينها[48].

كانت أبحاث فولتيرّا تندرج في تراث علمي قديم يحاول تطبيق طرائق الرياضيات على دراسة الظواهر الحياتية والإنسانية، في رأس

---

(48) نقطة انطلاق هذه الأبحاث أعطيت بشكل ملاحظات قام بها دانكونا (d'Ancona) في جنوا (Gênes) في أعقاب حرب 14- 18، حول الصيد ونموّ بعض الأنواع البحرية. سنة 1928-1929، وقد أجبر فولتيرا (Volterra) في ظل نظام موسوليني على مغادرة إيطاليا والإقامة في فرنسا، دعي لإلقاء محاضرات في معهد هنري بوانكاريه (Henri-Poincaré) حول نظريته الرياضية في الصراع من أجل الحياة. وقد أُعدت وطبعت سنة 1931 في مجموعة **الدفاتر العلمية** (*Cahiers scientifiques*) وصدرت عن دار Gauthier-Villars. هو هذا المؤلف الأخير الذي يذكره كينو. حول الموضوع ذاته، يمكن أن نذكر عدداً من المنشورات الإضافية في الفترة ذاتها: من فولتيرا ودانكونا، وهي: Vito Volterra, *Les Associations biologiques du point de vue mathématique*, actualités scientifiques et industrielles; 243, par Umberto d'Ancona (Paris: Hermann et cie, 1935),

مؤلَف يتوجه لعلماء البيولوجيا، وقد خُفّف وبُسّط فيه القسم الرياضي من أجلهم، ومن فولتيرا أيضاً: Vito Volterra, *Fluctuations dans la lutte pour la vie, leurs-lois fondamentales et de réciprocité*, conférence présentée à la société mathématique de France (Paris: Gauthier-Villars, 1938),

وأخيراً للعالم الرياضي الروسي كوستتزان (Kostitzin)، انظر: V. A. Kostitzin, *Biologie mathématique*, collection Armand Colin; no. 200 (Paris: Armand Colin, 1937),

مع مقدمة لفولتيرا، مخصص للبيولوجيا الرياضية، وهو يعرض القضايا الأساسية في هذا الموضوع للجمهور الواسع.

هذه المحاولة نجد أعمال كوندورسيه (Condorcet)، ومالتوس (Malthus)، وكيتليه (Quételet)، وغالتون (Galton)، وبيرسون (Pearson)، وفي الأسفل، بعد دراسات فولتيرّا وقراءة كينو لها، هناك اليوم تطور علم البيئة (الإيكولوجيا العلمية)، وفي المنظار الجديد الذي فتحه علم السيبرنيتيك (La Cybernétique)، هناك الدراسة العامة للتنظيمات (Régulations)، ونظرية الأنظمة، في صميم هذا التراث المعقد حيث لم يكن موقع فولتيرّا هامشياً، إشكاليته كانت مبتكرة: وعندما نقدّر هذا الابتكار، نتوصل في الآن ذاته إلى فهم سبب اهتمام كينو بها اهتماماً خاصّاً.

في المقال الذي كتبه كينو سنة 1944[49] الرياضيات في تصنيف العلوم (*Les Mathématiques dans la classification des sciences*) أشار مرّة جديدة إلى أعمال فولتيرّا بهدف وصف مسيرة الرياضيات نحو تملك العالم الواقعي كله، بما فيه الظواهر البيولوجية والاجتماعية لإعداد معرفة شاملة، «علم مطلق» لما هو حسي. ولكن ما كان يميّز خطة فولتيرّا هو بالضبط مباشرتها بتوسيع نطاق البحث الرياضي، لا عن طريق «تطبيق» نتائجه خارج مجاله الخاص، بل، في رأي كينو، انطلاقاً من صياغة «منطقية»[50] لمسائل تحليل متعال (Analyse transcendante): كان المقصود طرح وحل معادلات تكاملية - تفاضلية (Integro - différentielles) معروفة باسم معادلات فولتيرّا،

---

(49) مقال طُبع أول مرة سنة 1948، في عدد من *Cahiers du sud* أنجزه لو ليونيه (F. Le Lionnais) حول «الاتجاهات الكبرى للفكر الرياضي» «*Les Grands courants de la pensée mathématique*»، ثم أعيد نشره في الطبعة الأولى لكتاب، **أرقام وحروف** (*Chiffres et lettres*)، **قضبان** (*Bâtons*)، وأخيراً صدر في كتاب **جوانب** (*Bords*).

(50) يرد هذا التعبير عدة مرات، بهذا المعنى الدقيق، في: Raymond Queneau, *Une Histoire modèle* (Paris: Gallimard, 1966), chap. 71, p. 88, chap. 79, p. 96 et chap. 91, p. 108.

التي تتضمّن معالجتها شرحاً لظواهر كانت تبدو، «مُسبقاً»، خارج كفاية الرياضيين، مثل ظاهرة نموّ الأنواع التنافسي (أو «الصراع من أجل الحياة»). بهذا المنحى كان يعلن كينو في آخر مقاله عن «إنشاء منطق ـ رياضي جديد تماماً قادر على استيعاب الاجتماعي ـ البيولوجي (السوسيوبيولوجي)، (ما يسمّى ظواهر الوعي والحياة)»[51].

لم يكن من قبيل الصدفة إذاً أن يختار كينو دعم أفكاره الشخصية بأعمال فولتيرّا، ناقلاً إياها إلى النظر في التاريخ الإنساني، مع كل ما يطرحه هذا النقل من قضايا، وبنوع خاص الانسياق نحو السوسيوبيولوجيا قبل اكتمالها. سنة 1966، بعد ما يقارب الخمس والعشرين سنة على كتابة النص الذي سيحمل عنوان **قصة نموذجية** وقد أصدره بالرغم من عدم إنجازه، كان كينو قد ازداد وعياً بالمخاطر التي ينطوي عليها هذا التوسيع، وهي التي سبق أن اصطدم بها عمله، بدون شك، سنة 1942 فأهمله لهذا السبب: ولكن محاولته لم يعد بالإمكان أن تكون لها، في نظره، سوى قيمة استعاريّة «أدبية» محضة، وكان ذلك سببا إضافيا لكي يمحو كل ما كان يبدو أنه يربط نصّه مباشرة بطموح نظري وعلمي، ولكي يقدّمه باتجاه معاكس تماماً، كمحاولة روائية خيالية.

لنحاول أن نفهم فهماً أفضل ما كان يميّز الطريقة التي اتبعها فولتيرّا عن سائر الأعمال التي سبقته في مجال قياس الحياة ذاته. الجديد عنده كان يكمن أولاً في طريقه طرح القضايا. كان فولتيرّا قد خصّ مسألة توازن الأنواع بدراسة نظرية ومجردة تماماً، وليس بطريقة

---

(51) انظر: Raymond Queneau, *Bords: mathématiciens, précurseurs, encyclopédistes*, illus. de Georges Mathieu (Paris: Hermann, 1963), p. 129.

التحليل الوصفي كما تمَّ ذلك غالباً، أي بدل الانطلاق من تحقيق أوليّ تجريبي حول تغيرات المجموعات الحيوانية، من أجل صياغة النتائج بطريقة إحصائية، وذلك بالاعتماد على حساب الاحتمال، ركّز تفكيره على «نماذج»، وهي حالات من الصور المثالية التي كانت صوراً مبسطة للواقع. من أجل ذلك كان عليه أن يتخيّل مُسبقاً وبشكل كامل، أوضاعاً وهميّة[52] بدائية أولاً، ثم متدرجة التعقيد بحيث تقترب أكثر فأكثر من الواقع الحسّي، لم يكن التأويل الإحصائي يدخل إلا بعد هذا الاستنتاج، عندما كان يتعلق الأمر بالتحقق من النتائج[53]. هكذا كان يبدو أن النهج الاستنتاجي يولّد الأشكال الأكثر حسية في الوجود انطلاقا من فرضيات عامة مجردة، ووسيلة هذا التولّد قدمها التحليل الرياضي[54]. بهذه الطريقة توصّل

---

(52) من الواضح أن عمل الرياضي يلاقي عندئذ عمل الروائي، الذي يقدم له «نماذج».

(53) لكي نتبين جيداً طريقة الحجج البرهانية التي يعتمدها فولتيرا يكفي الرجوع إلى فهرس «الدروس»:

الفصل الأول، تعايش نوعين:

1 ـ نوعان يتنازعان القوت ذاته.

ـ نوعان يلتهم الواحد منهما الآخر.

ـ نوعان في مختلف أحوالهما.

الفصل الثاني، الدراسة الأولى لتعايش عدد ما من الأنواع:

1 ـ أنواع تتنازع القوت ذاته.

ـ أنواع يلتهم بعضها بعضاً.

3 ـ حالة عدد مزدوج من الأنواع التي يلتهم بعضها بعضاً.

الفصل الثالث: دراسة تعايش عدد من الأنواع (n) مع افتراضات أكثر اتساعاً. أنظمة محافظة ومبذرة.

الفصل الرابع: حول الأفعال الوراثية المقارنة في البيولوجيا وفي الميكانيك.

(54) هذه المسيرة يذكرها كينو في الفصل 25 من: Queneau, *Une Histoire modèle*, p. 34.

فولتيرّا إلى البرهان رياضياً عن قوانين عامة تتعلق بالنزعات، وبعد ذلك يمكن إخضاعها للتجربة للتأكد من صحتها[55]. من هنا كان تعبير «العلم المطلق» الذي استخدمه كينو في العنوان الأوليّ لمشروعه يستمد معناه: فهو يعني هذه النظرية الاستنتاجية تماماً التي تدعي تناول العالم الواقعي الحسّي وكأنه نتيجة تطوره الذاتي الداخلي.

ولكن، في ما يتعلق بـ «علم التاريخ المطلق»، فإن محاولة كينو كانت ترتكز أيضاً على نظام مرجعي آخر: وهو تقديم كوجيف التاريخ الإنساني كسيرورة عقلية تُنتج في طور تقدّمها أشكالها الذاتية الحقيقية التي تظهر بها. يمكن تأويل مشروع كينو في فترة الحرب كجهد في سبيل ضم نتائج نظرية فولتيرّا الرياضية إلى الدروس في فلسفة التاريخ التي ألقاها كوجيف: هذا ما يفسّر أن كتابة **مسوّدة مشروع لبلوغ علم التاريخ المطلق** توافقت عملياً مع كتابة **بيارو صديقي**، الذي يعالج القضايا ذاتها بتعابير أخرى.

ولكن نهج فولتيرّا كان يُظهر فرادة أخرى، وهذه المرة على مستوى حل المسائل كما طُرحت في المنظور الاستنتاجيّ المجرد

(55) على سبيل المثال، لنستخرج من الفصل الثاني من كتاب فولتيرا نص **قانون اضطراب المعدلات المقاربة** (*Loi de perturbation des moyennes asymptotiques*): «إذا كانت هناك أنواع مفترسة فقط وأخرى مفترَسة فقط بأعداد متساوية ولها حالة ثابتة ممكنة، فإن إبادة متماثلة وبالنسبة لعدد الأفراد في كل نوع (قليلة الكثافة لتبقى امكانية وجود حالة ثابتة، إذاً لتبدلات غير مخففة) ستجلب للمعدلات المقاربة زيادة لدى بعض الأنواع المفترَسة، ونقصاً لدى بعض الأنواع المفترِسة»، انظر: Vito Volterra, *Leçons sur la théorie mathématique de la lutte pour la vie* (Paris: Gauthier-Villars et cie, 1931), p. 52,

نتصور ابتهاج كينو لدى قراءته عبارة كهذه، مع نتائجها غير المناسبة التي تنتمي إلى «الأسلوب» الأدبي.

الذي أشرنا إليه منذ قليل: كان فولتيرّا يستخدم آنذاك الطريقة المسمّاة طريقة الدّالاّت (Des Fonctionnelles)، فقد توسّع في هذاالجانب بشكل خاص في الفصل الرابع من «دروسه»: فهو يشدّد فيه على أن بناء «النماذج» السابقة كان يُفضي إلى دراسة ظواهر «وراثية» مما يحتّم استخدام شكل مناسب من التحليل الرياضي[56]. مفهوم الظواهر «الوراثية» هذا، كان يتعلق، من وجهة نظر عامة جداً، بتطور أنظمة، تحولاتها المستقبلية ليست محدّدة فقط بحالتها الراهنة، كما تقبل بذلك وجهة النظر التي تتبناها الميكانيكا الكلاسيكية، بل هي محددة أيضاً بتوالي حالاتها السابقة، بحيث أن نتائجها المحفوظة والمتراكمة تؤثّر على تعديلاتها المستقبلية. بتعبير آخر، كان المقصود سيرورة متعلقة بذاكرة أو بتاريخ، تفضي دراستها بشكل طبيعي إلى صياغة قوانين التحول النزاعية. وفق التفسير الرياضي لهذه الظواهر، كما يقترح فولتيرّا، لا يقتصر تحولها على تكرار مراحل دورية، ولكنها كانت تميل دائما نحو حالات نهائية، لا يعود بعدها أيّ تعديل ممكناً.

كانت هذه النظرية تقدّم، من وجهة نظر كينو، فائدة ذات شأن: الميكانيكا الوراثية التي وسع فولتيرا مبادئها حتى تناولت قضايا الحياة العامة، كانت تُفضي في الآن ذاته إلى نظرية عامة في التطور، من الممكن، حين يحين الوقت، أن نُدخل فيها كل مظاهر التاريخ

---

(56) فكرة «الظاهرة الوراثية» لا تتصل بالمفهوم التقليدي لتعبير «الوراثة» في مجال البيولوجيا الخاص، بل بتكوين مفهوم علمي جديد، صيغ أولاً بمناسبة دراسة ظواهر في علم الميكانيك تدعى تخلفية (Hystérésis) (تتخلف فيها النتائج عن الأسباب): فعندما يطبق هذا المفهوم في معالجة مسائل تتصل بمجال الحيّ، فيجب تجنب ربطه بدلالته الأصلية في اللغة المستعملة، أي يجب ألاّ يُرجع إلى المسائل العامة للذرية والبنوة. لتحديد الظواهر الوراثية، المصدر نفسه، ص 141.

الإنساني: هذا كان برنامج «قصة نموذجية»[57]. ولكن، من جهة أخرى، إن القوانين التي كانت تمنح هذا التاريخ سياقه العام، هذه القوانين التي يمكن أن تُعرَف عن طريق نهج نظري واستنتاجي بحصر المعنى، كانت تسمح أن يُستخلص منها، بشكل فرضية على الأقل، الاتجاه الحتمي: ولكن هذا الاتجاه لم يكن يأخذ شكل سيرورة منتظمة، شبيهة بصيرورة كونية موضوعية بشكل كامل، بل شكل تطور غير قابل للانعكاس، وموجه في اتجاه حصري. هكذا يصبح من الممكن إعمال الفكر بطريقة منطقية صرف في مسألة معنى التاريخ ومعالجتها كمسألة من مسائل الرياضيات البحتة. ولكننا نعرف أن هذه المسألة استحوذت على فكر كينو في فترة الحرب العالمية الثانية.

وهكذا، في نهاية بحثه عن علم مطلق للتاريخ، طُرحت فكرة نهاية التاريخ بتعابير لم تعد فقط تعابير تفكير نظري غير صحيح أو تفسير فلسفي غامض واعتباطي، وكان على كينو أن يضعها أيضاً في قلب **روايات الحكمة**.

التاريخ الذي كان يهتم به كينو آنذاك، كان في الوقت ذاته التاريخ كما نعيشه، والتاريخ كما نفهمه، والتاريخ كما نرويه: تاريخ الناس، تاريخ العلماء والفلاسفة، وتاريخ الأدباء، أي الرواية الخيالية، في نص **قصة نموذجية** حاول كينو بالضبط أن ينسج شبكة هذه المعاني المتعددة. لنتذكر بعض المقاطع حيث تنعقد العلاقة بين

---

(57) **قصة نموذجية** (*Une Histoire modèle*) تعالج مباشرة أو بطريقة غير مباشرة، موضوع نهاية التاريخ في الفصول التالية: الفصل 8، ص 16، الفصل 9، ص 17، الفصل 7، ص 25، الفصل 86، ص 103، الفصل 88، ص 105، الفصل 89، ص 106 والفصل 91، ص 108.

الواقع والمعرفة والتخيّل: «لو لم تقع حرب أو ثورات لما كان هناك تاريخ، لما كانت هناك مادة للتاريخ ... التاريخ هو علم شقاء الناس»[58]. «لو لم تكن هناك ويلات، لما كان هناك شيء نرويه»[59]. «الحكايات الخيالية لا يمكن أن يكون لها موضوع إلا شقاء الناس، وإلاّ لما كان هناك شيء نرويه»[60]. «الأدب هو انعكاس النشاط الحقيقي للإنسان على السطح الخيالي العمل هو انعكاس النشاط الخيالي على السطح الواقعي. كلاهما يولدان معاً. الأول يدل مجازياً على الفردوس المفقود، ويقيس شقاء الإنسان، والثاني يتقدم نحو الفردوس المستعاد ويسعى إلى سعادة الإنسان»[61]. بمقدار ما يحاول الأدب، بطريقته، أن يحل الصراع بين الواقعي والخيالي، أليس أيضاً صراعاً وعملاً؟ ألا يسعنا أن نقول إنه، وهو يجهد لقياس شقاء الناس، يسهم في منحهم شيئاً من السعادة؟

---

(58) انظر: Queneau, *Une Histoire modèle*, chap. 1, p. 9.

(59) المصدر نفسه، الفصل 7، ص 15.

(60) المصدر نفسه، الفصل 13، ص 21.

(61) المصدر نفسه، الفصل 86، ص 103.

في عمق الأشياء

الفصل الخامس

حول فيكتور هوغو: صُوَر الإنسان السفليّ

البروليتاريا، وهي طبقة سفلى في المجتمع الحالي،
لا تستطيع أن تقف وأن تنهض من دون أن
تطيح بكلّ البنية الفوقية للطبقات التي
تؤلّف المجتمع الحالي.

ماركس وإنجلز

بيان الحزب الشيوعي

(I بورجوازيون وبروليتاريون)

إنّ ولادة أدب الأعماق الذي نرى العناصر المبشّرة به في آخر القرن الثامن عشر في الروايات القوطية (Gothiques) وعند ساد (Sade)، كانت حدثاً محدَّداً في المكان والزمان، وكان مداه في آنٍ واحد جمالياً وسياسياً، فهو كان ينطوي على علاقة جديدة بالعالم، وعلى طريقة جديدة لرؤية الأشياء وللتعبير عنها. «كان يشبه كائنات

الليل التي تتلمس طريقها في اللامرئيّ وهي ضائعة تحت الأرض في عروق الظلام»[1]: إن عبارة كهذه، حتى بمعزل عن كونها وصلت إلينا بتوقيع فكتور هوغو (V. Hugo)، ما كان لها أن تُكتَب في عصر آخر غير عصره. ولكن عبارة كهذه تستمد أيضاً حياة ودعماً من فكرٍ كان تماماً فكر عصره، قبل أن ينتسب إلى التأملات الفكرية الواعية لمؤلِّفه أو لناسخه. كيف أصبح الأدب الحيّز الذي كان يُعَد فيه فكر من هذا النوع ويُتناقل؟ بالإجابة عن هذا السؤال ربما نصبح أكثر معرفة بظروف تكوين نوع من الفلسفة الأدبية.

شكل أدبي جديد: القصة المتسلسلة

سنة 1836، حصل في فرنسا تبدّل مهمّ في مجال الصحافة توافق مع ظهور وسائلها التعبيرية الجديدة، فقد تكيّفت هذه الوسائل في الشكل مع رسائل كان محتواها ذاته مختلفاً، ومتناسباً مع نشوء جمهور جديد[2]. إن تطوّر صحافة جماهيرية، وفي الوقت ذاته ظهور ابتكارات تقنية، ترافقاً مع تحوّل أيديولوجي حقيقي يصفه وصفاً جيداً أحد روّاده جيراردان (E. de Girardin) في الافتتاحية التي كتبها للعدد الأول من صحيفة *La Presse* التي صدرت في تموز/ يوليو سنة 1836: «كان تفكيرنا، عندما أنشأنا هذه الصحيفة أن اختلافات الرأي المتعددة تعود إلى تنوع الاهتمامات، وإلى اختلاف وجهات النظر، وأن هذا التباين ظاهري أكثر ممّا هو حقيقي وهو موجود على السطح

(1) انـظـر: Victor Hugo, *Oeuvres complètes*, 11 vols., édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, avec la collaboration d'Eliette Vasseur (Paris: Le Club français du livre, 1969), vol. 11: *Les Misérables*, p. 886 (v, iii, 1).

(2) سمح إدخال الإعلانات الدعائية بتخفيض كلفة الاشتراكات التي كانت باهظة قبلاً: عندئذ بطلت النشرات الدورية أن تكون محصورة بفئات محدّدة من القراء وأصبحت تتوجه إلى جمهور واسع.

في كل مكان، ولكن في العمق ليس موجوداً أبداً تقريباً. إن البحث المتروي، ثم القراءة الرصينة جعلانا ندرك بسرعة أن العقول الأكثر نبوغاً تبنى على أساس من الأفكار المتماثلة تقريباً. وحين نغوص في العمق نجد الطبقات ذاتها تحت بناء كلامهم وكتاباتهم». وبتعبير آخر، كان المقصود في آن واحد توحيد الخطاب العام ونَقْل نقطة تطبيقه بتحويله من أعلى إلى أسفل، من السطح إلى العمق حيث تلتقي أشكال الرأي، في حين عندما كانت تُرى على مستوى نتائجها، فإنها كانت تبدو وكأنها مشتتة. عندئذٍ ظهرت أيضاً الصورة الجديدة للإنسان الديماسي(*) (Souterrain).

عندما كتب إميل دو جيراردان (Emile de Girardin) أنه علينا أن «نحفر» لكي نرى ماذا يجري في بواطن الرأي، كان يعني ضرورة البحث في ما بعد، أو بالأحرى في ما دون الاختلافات والمعارضات الخاصة، «هذا الأساس الفكري الموحّد تقريباً»، مقدّماً موضوعه لتبادل جماعي، فالرأي العام الخاضع لقوانين عامة، بسبب تطلبه للشمول، يتحدد عندئذ بطابعه الوسطي: فهو يستعيد، بطريقة إحصائية تقريباً، الراسب المشترك الباقي داخل كل الأفكار أو في ما بينها، عندما نكون قد أرجأنا أو محونا ما كان يفصلها، في هذه الأعماق كانت تتجمّع هكذا طبقة شعبية[3]، حيث كانت تجد وسائل

(*) نسبة إلى الديماس وهو الحفير تحت الأرض.

(3) نشر سانت بوف (Sainte-Beuve) بعد بضع سنوات، في مجلة *La Revue des deux mondes* أيلول/ سبتمبر 1839 مقالاً خاصاً بـ «الأدب الصناعي» يرد فيه على مبادرات جيراردان (Girardin). يشكو في هذا المقال من انحدار مستوى الخطاب الأدبي نتيجة اعتماد وسائل الصحافة الجديدة: لأنها إذ تهدف إلى نقل هذا الخطاب إلى أكبر عدد ممكن من القرّاء على حساب خصائصه المميّزة، كان يجرّد في الآن ذاته من وسائل تميزه. كان موقف سانت بوف إذاً مناهضاً لتحول مهمة الكاتب، إذ يرى في هذا التحول إفساداً لها، وكان يفسره بالتقاء ظاهرتين: تدني مستوى الإنتاج الأدبي الذي سبّبه تطور الوسائل الحديثة للثقافة =

لتماسكها. ولكن هذه الحركة التي كانت تشد الأفكار نحو الأسفل، كانت أيضا توجّه نظر قارئ الصحيفة نحو القسم الأسفل من الصفحة: هذه الطبقة التحتانية للكتابة، حيث كان يُعد ويُعرض ما كان بامتياز شكلا لأدب الأعماق: أي القصة المتسلسلة، طريقة التعبير الشعبية بشكل أساسي، وهي في علاقتها بانبثاق الإنسان السفلي (الديماسي)، بدّلتْ تبديلا تامّا ظروف التواصل العام، وذلك بتشجيع الأشكال الجماعية للقراءة والكتابة.

في منتصف القرن التاسع عشر، مارس أوجين سو (Eugène Sue) بشكل مثالي مهمّة كاتب الشعب، والمسيرة التي اتبعها لبلوغ ذلك ذات دلالة. أول اختصاص له كان الرواية البحرية، التي انتقل منها إلى الرواية الاجتماعية: ألم يكن المجتمع الفرنسي الذي كانت تهزّه بشكل دوري موجات عميقة دعيت 1789 و1830 بانتظار 1848 و1871 في نظر شهود هذه «العواصف»، على صورة البحر وحركات أمواجه التي لا تنتهي[(4)]؟ كان على ميشليه (Michelet) وهوغو أن

الشعبية، وبموازاة ذلك تحول مهنة الكاتب إلى احتراف: مقال سانت بوف كُتب أثناء تكوّن جمعية الأدباء، التي كانت تهدف إلى الدفاع عن حقوق الكتّاب كموظفين يُدفع لهم أجر في نظام النشر الجديد. ينتهي مقال سانت بوف هكذا: «هذا هو الأوان كي يتنبه من لايزالون يحبون الآداب محبة عميقة، في أيامنا هذه، الأسفل (Bas-fond) يرتفع باستمرار ويصبح سريعا المستوى العام، والباقي ينهار أو ينخفض... هذا أوان استعادة الشجاعة الفكرية والمواجهة. إن الأدب الصناعي موجود، ولكن فليدخل في مجراه وليحفره ببطء: إنه يميل إلى النمو بشكل يتجاوز الوضع الطبيعي. ولكي أختم: هناك أدبان يتعايشان بنسبة غير متساوية، وسيستمران يتعايشان أكثر فأكثر، ممتزجين ببعضهما كما يمتزج الخير والشر في هذا العالم إلى يوم الحساب: فلنجهد في تقديم هذا اليوم وفي انضاجه، فنحرز الجيّد ونحدّ بقوة من الآخر». كان يعترف إذا سانت بوف أن حركة كبرى كانت تُحضر في أعماق المجتمع، ولكن هذه الأعماق بالنسبة إليه كانت «طبقة الشعب الوضيعة» السوقة وأسرارها الشائنة.

(4) أحد آثار سو (Sue) في صباه يبدأ هكذا: «اصغوا إلى هدير المحيط المخنوق والكئيب؛ كأنه ضجيج مبهم لمدينة تستيقظ؛ انظروا الأمواج كيف ترتفع خلال فترات طويلة =

يستخدما هذه الصورة استخداماً دائماً، كما لو كانت تخرج من لجج البحر قوةُ الجماهير. وكانت الاستعارة تستدعي أسلوباً: البحر، كان شكلاً، أو بالأحرى، كان يعطي شكلاً لما لا شكل له، وسيستغل هوغو هذه الفكرة حتى النهاية، في مبدأ هذا الشكل، كان الظهور والاختفاء المفاجئ لمشاهد منعزلة مرتبطة بأحداث أو أوضاع فردية تتمايز خلال فترة وجيزة، ثم لا تلبث أن تغوص ثم تغرق كلّياً في خضمّ المجموع الذي انبثقت منه وإليه تعود لتنحل فيه: هكذا كان يتشكل نسيج خيالي فريد لم يعد ينتظم حول موضوع مركزي تحدّده جوهرياً خصائص بسيكولوجية، ولكنه كان يتفجر ويتناثر في أفعال متعددة حيث كانت تغرق فرادتها في لانهائية حركة جماعية، وهذه الحركة لم يعد لها أن تبحث عن اندفاعها في مبادرة الأفراد، بل في منطق الأحداث غير المتوقَّع والحتمي، ولا يعود الأفراد سوى ألعوبة لها[5]. بهذه الطريقة انفصلت وتفككت حلقات الرواية الشعبية التي

ثم تنشر في هدوء دوائرها الشاسعة، أحيانا يرتفع زبد أبيض من القمة البيضاء لموجتين تلتقيان، فتصطدمان ثم ترتفعان معا وتهبطان في غبار رطب بعد صدمة خفيفة»، انظر: Eugène Sue, *Atar-Gull* (Paris: C. Vimont, 1831), vol. 1, chap. 1.

يمكننا أن نقرأ هنا استعارة المحيط للشعب، ككتلة منصهرة.

(5) في رسالة سو إلى فيمينور كوبر (Feminore Cooper) التي تشكل مقدمة لكتابه (*Atar Gull*)، حدد هذه التقنية السردية المكيفة بنوع خاص لقصص البحر وقد أعاد استخدامها في ما بعد في رواياته الشعبية، التي كتبها بعد ذلك بنحو عشر سنوات: «ألا تشعر بنوع من التعاطف نحو هذا الكائن الفريد الذي إذ يظهر وكأنه منعزل في وسط هذا العالم الصاخب، يبدو غريبا لفرط ما يزخر هذا اللقاء بالمفاجأة والفتنة والسر؟ وأنا أتساءل دائما يا سيدي، لماذا في الروايات البحرية بنوع خاص، حيث دائرتها هائلة الاتساع، وحيث آلاف الكيلومترات تفصل المشاهد عن بعضها، لا نحاول طرح غير المتوقع هذا، هذه الظهورات المفاجئة التي تلمع لحظة ثم تّمحي فلا تعود تظهر. لماذا بدل اتباع وحدة الاهتمام الصارمة الموزعة على عدد معين من الأشخاص، الذين إذ ينطلقون من بداية الكتاب، عليهم، مهما كلّف الأمر، أن يصلوا إلى النهاية لكي يُسهموا في الحلّ وفق نصيب كل واحد منهم. قلت في نفسي لماذا، إذ نقبل فكرة فلسفية أو حدثا تاريخيا يخترق الكتاب بأكمله، لا =

لايزال فورانها غير المنضبط يدهشنا لأنه يوحي أيضاً، بشكل مُلغز، بعلاقة أكثر خفاء في ما بينها لا تتم على سطح الأفعال وحوافزها الواعية، بل في الأعماق المبهمة لحياة إجماعية وخفية.

البؤساء: رواية الأعماق

رفع هوغو إلى أعلى درجات الفن منطلقات الرواية الاستهلاكية هذه: ألا ينبثق السامي، في رأيه، من الأسفل؟ رواية **البؤساء** التي لم تُطبع أولا في حلقات متسلسلة، كُتبت وفق التقنيات الخاصة بهذا النوع الذي بلغ بذلك المرتبة الأدبية الرفيعة: هكذا كانت هذه الرواية كتاب الشعب بكل معاني هذا التعبير، كُتب من أجله، بل ربما من قِبله، وليس فقط كُتب عنه أو أن الشعب كان موضوعه. الواقع الممزّق لعالم الرواية المتسلسلة، مع تقطعات نبراته وحبكاته المتداخلة ومصائره المعلقة، وجد نفسه وقد انتقل وتجلّى في فضاء الأسطورة السامي. ضخّم هوغو صُور الأدب «الصغير» هذه، بحيث يُعد انطلاقاً منها شكلاً جديداً للسرد الخيالي الذي لم يَعد يرتكز على التحليل النفسي للأهواء الفردية، بل عرضَ بالدرجة الأولى تعقيد بنية اجتماعية، وإذا صحّ التعبير، كثافة هذه البنية.

في هذا الكتاب الشاسع الذي دوّى، من أوله حتى آخره، كنشيد للإنسان السُّفلي، على صورة البحر، هذه الصورة التي غالباً ما استغلها هوغو في شعره ليتحدث عن الجماهير، والتي اقترنت باستعارة أخرى هي الليل. والليل هو صورة أخرى للهوّة المظلمة

تحشد حول أشخاص، لا يستخدمون كموكب إجباري للنظرية الأخلاقية التي قد تكون محور الكتاب، ثم يهملون على الطريق، وفق ما يتلاءم مع الأحداث أو مع متطلباتها المنطقية».

التي تنبعث منها الأشباح المبهمة لأشخاص غير متأكدين من هويتهم الذاتية ومن مصيرهم، وهم لا يلبثون أن يظهروا حتى يختفوا في أعماق المجتمع الذي يجذبهم كما تجذب الهاوية[6].

من أجل تسمية ما لا يُحَد وما لا يُعَد، هذا الجمهور الممزّق والمتشظي بين أعضائه المتفرقين، كان لابد من اللجوء أيضاً إلى مفردات العتمة يستمدها مباشرة من مجارير المدينة «جوّالٌ بين الحواجز» شاهد على هذه المكوّنات وهذه التشتتات وشاعرها. «مَن هامَ مثلنا في هذه الأمكنة الموحشة المجاورة لضواحينا التي يمكن أن نسميها يمبوس (Les Limbes) باريس،

(6) «وإذ قال غافروش (Gavroche) ذلك، انطلق، أو بالأحرى عاد إلى المكان الذي جاء منه، بسرعة طائر أفلت من قفصه. غرق من جديد في الظلمة وكأنه أحدث فيها اختراقا بسرعة قذيفة: زقاق الرجل المسلّح عاد ساكناً ومنفردا، بلمح البصر هذا الولد الغريب الذي كان يحمل في نفسه الظلمة والحلم، غرق في ضباب صفوف البيوت السوداء، وضاع فيه كما يضيع الدخان في الظلام، وكان من الممكن أن نحسبه قد تبدد وتلاشى لو لم يُسمع بعد بضع دقائق من اختفائه، تكسير زجاج وصوت سقوط مصباح على الأرض أيقظا من جديد البورجوازيين الساخطين. كان غافروش هو الذي يمر»، انظر: Hugo, *Oeuvres complètes*, vol. 11: *Les Misérables*, p. 814 (iv, xv, 2).

زقاقي باريس (Gamin) الضمير النقدي للمدينة، ينحل فيها ليولد من جديد، كما في مشهد فيل الباستيل، والمسار غير المتوقع الذي يختطه لنفسه يرسم باختفاءاته وغيابه، الشبكة المعقدة.

بوسائل مشابهة، رسم هوغو أشباح الهامشيين الذين لا يقلّون بطولة، على طريقتهم، «في أسوأ حالة» وقد ذُكروا في «Patron-Minette»: «الامحاء كان يبدو تاماً من هذه الناحية... تيناردييه (Thénardier) وابنته أزلما (Azelma)، الوحيدان اللذان بقيا من هذه المجموعة المثيرة للشفقة كانا قد غرقا من جديد في الظلام. هوّة المجهول الاجتماعي كانت قد أطبقت بهدوء على هذه الكائنات. حتى إننا لم نعد نرى على السطح هذا الارتعاش، هذا الاهتزاز، هذه الدوائر الغامضة ذات المركز الواحد التي تعلن أن شيئا ما قد وقع هنا وبالإمكان إلقاء المسبار»، المصدر المذكور، ص 935 (v، v، 8).

شعب متألم لأنه متفتت، منسحق، تلِف، في بحث دائم عن وحدته غير المحددة.

يلمح فيها هنا وهناك[7]. . .»: لأنه في ليل كهذا، لم نكن نستطيع إلا أن نلمح الصور الممزقة لشعب ما كان عليه إلا أن يظهر في تحرك شعبي علني، متضامناً وفي واقعه الجماعي.

هكذا انقلبت أيضاً غايات الكتابة: أصبح من الواجب نزعُ الخصائص الفردية عن المواقف والأشياء والناس وإغراقها، إذا صح التعبير، في عامة الشعب، ثم بعْثها من جديد كرؤى ساطعة شاهدة، في سرعة مرورها الخيالية، على سرّ يتعذر سَبْر أعماقه بالمعنى الدقيق[8]. في هذه النقطة ترسّم هوغو خطى سو الذي كان مبتكراً لهذه الأشكال الجديدة التي كُيّفت خصيصاً لتوافق الرواية الاجتماعية[9]، في متاهة المدينة الكبيرة، كانت الكائنات تتخلى عن وجودها المتميز الذي استوعبته كتلة شعبية لا شكل لها. هكذا بدأ بالظهور منحى شعري مناقضٌ لنوع من الواقعية، وهو شعرية غرائبية

---

(7) المصدر نفسه، ص 435 (iii، i، 5).

(8) أظهر شوفالييه (L. Chevalier) كيف أن الطابع الاجتماعي للمضمون عدّل وظائف الأدب: «وصف الجماعات المجرمة لا يقدم نوعا من ظاهر الحقيقة، أو على الأقل لا يثير الرعب، إلا عندما يتناول مجموعات، كتلا بشرية، جماهير، أي عندما يخلط الناس والأشياء. سلسلة المحكومين بالأشغال الشاقة بطيئة ومخيفة، تتضخم في الظلام، وإذ تصعد من باريس، تثير رعبا لا يثيره المسجونون إذ يوصفون وصفا فرديا. عندما يتناول الوصف شخصا ما بشكل فردي، فإنه يفقد في آن واحد الفعالية ومشابهة الواقع»، انظر: Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses: A Paris, pendant la première moitié du XIXa siècle*, le livre de poche/ collection pluriel (Paris: Le Livre de poche, 1978), p. 201.

(9) *Les Mystères de Paris* تؤمن الانتقال بين المجرم الفردي عند بلزاك ولأنه كذلك موصوف بدقة، والمجرم عند هوغو، جزء غامض من جمهور غامض. لا شُويت (La Chouette) هوغو تقيم صلة بين فوتران (Vautrin) وتيناردييه (Thénardier). هي بحاجة إلى الظلام، أي إلى جمهور تضيع فيه، أي إلى باريس»، انظر: Jean-Louis Bory, *Eugène Sue, le roi du roman populaire* (Paris: Hachette, 1962), p. 264.

بوري (Bory) يتبع هنا الأطروحة التي يدافع عنها شوفالييه.

اجتماعية (Fantastique Social): لم يفهم ماركس شخصية رودولف (Rodolphe) الغامض، الأمير والعامل، فسخر منه بسطحية، وهو كان أبعد ما يكون عن تجسيد شخص حقيقي: كونه بلا اسم كان يسمح له بإزالة أشد الممنوعات لكي يقيم الصلة بين المناطق المتباعدة من الفضاء الاجتماعي، فكان يكشف هكذا كثافته وسماكته[10].

تناول هوغو ابتكار سو متجاوزاً إياه. الشخصية التي ابتكرها، جان فالجان (Jean Valjean)، أدّت شهادة للإنسانية جمعاء[11]: بما أنه لم يكن شخصاً معيناً، فقد كان العالم كله، ووحده، كفرد، كان عالماً قائماً بذاته. هنا كان يكمن أيضاً سرّ قداسته، لذلك كان عليه أن يكفّر عن الآخرين. «أغوار الإنسان تفوق حتى أغوار الشعب»[12]. يجب ألا نرى في هذا التأكيد إشارة للعودة إلى منظار بسيكولوجي، يطوي الفرد على ذاتية وعيه الوهمية، لأن العمق ذاته نجده في الإنسان وفي عامة الشعب: إذ يعكس الإنسان هذا العمق، وعليه أن يحمله في ذاته. كان جان فالجان هذا الفرد ـ الجمهور: طبيعته التقمصية، على أثر ولاداتٍ وتناسخات، تحولت إلى وجودات متعددة وفريدة تتواصل خفية في ما بينها ودائماً من الأسفل، في هذه الحياة المتعددة، كان يتم التبادل بين العناصر الأكثر تناقضاً، النهارية

(10) «ظاهرياً، يسمح بمخالفاته الاجتماعية بوجهة نظر موحدة حول المجتمع عموما. ولكن بعدم استقراره، و«عدم قدرته على الإقامة»، يؤلّف هذه النقطة الموحدّة كأنها خيالية، وهمية باعتبارها الوحيدة القادرة على ملء المكان»، انظر: Roger Bozzetto, «Eugène Sue et le fantastique,» *Europe* (novembre-décembre 1982), p. 108.

(11) «تأليف قصيدة الضمير الإنساني ولو من أجل إنسان واحد، من أجل أتفه إنسان، فسيكون ذلك إذابة كل الملاحم في ملحمة متفوقة ونهائية»، انظر: Hugo, *Oeuvres complètes*, vol. 11: *Les Misérables*, p. 201 (i. vii, 3).

(12) المصدر نفسه، ص 807 (iv، xv، i).

منها والليلية، كما في الوجود السامي والمبتذل للشعب الذي وجد نفسه هكذا مختصَراً بشكل رمزي في مصير فرد واحد لم يعد فرداً «خاصّاً»: فهو يغوص حتى قعر الظلمة، ثم يرتفع إلى ذروة الصفاء، صورة «العابر» هذه تمثّل في تحولاتها تحوّلَ الظلمة الدائم إلى نور، بحيث إن الخيمياء تمثّل بشكل نموذجي تاريخ الإنسانية وفي الآن ذاته البنية الحالية للمجتمع.

هكذا يظهر أن عامة الشعب لا تبقى خارج الفرد، كما تجرف حركة آلية أعضاءه، بل إنها تسكنه، تلازمه، وهي في الآن ذاته تحفر فيه عالماً من الشقاء. هذا كان موضوع «عاصفة في جمجمة»: في رأس الرجل كان هناك بحرٌ يسكنه تنّين، وصراع Gilliath والأخطبوط سوف يُلاحق، في أعماق أخرى، صراعات جان فالجان[13]. أعاد الشاعر بقوة لغته الإيحائية عمق الهوة الاجتماعية الهائل حيث الناس يغرقون، كما تشير إلى ذلك استعارة البحر للإنسان التي استخدمها هوغو[14].

---

(13) «في داخل عدد كبير من الناس وحش سرّي، ألم يغذّونه، تنين يقضمهم، يأس يقيم في ليلهم. هذا الإنسان يشبه الآخرين، يذهب، يأتي. ولا أحد يدري أن في داخله ألماً رهيباً، طفيليات ذات آلاف الأسنان تعيش في داخل هذا البائس وهي تميته. لا أحد يعلم أن هذا الإنسان هوة. إنه ساكن ولكنه عميق. من وقت إلى آخر يظهر على السطح اضطراب لا نفهم شيئا عنه. تغضن سري يتكوّن ثم يزول، ثم يظهر من جديد، فقاعة هواء ترتفع وتنفجر. إنه شيء تافه، إنه شيء رهيب. إنه تنفس الحيوان المجهول»، المصدر نفسه، ص 972 (v، viii، 2).

(14) «انزلق، سقط، انتهى الأمر. إنه في المياه المرعبة. لم يعد تحت رجليه سوى مسيل المياه وتدفقها. الأمواج التي تمزقها العواصف تحيط به بشكل مرعب، ترنحات الهوة تجرفه، كل مزق المياه تضطرب حول رأسه، دفقات من الأمواج تبصق عليه، فوهات غامضة تكاد تبتلعه؛ كلّما غاص تتراءى له هُوى ممتلئة بالظلام؛ نباتات مرعبة مجهولة تمسك به تعقد رجليه، تجذبه نحوها، يشعر أنه أصبح هوّة... يا مسيرة المجتمعات الإنسانية التي لا تنثني! في مسيرتك يُفقد أناس وتُفقد أرواح! أيها البحر الذي يسقط فيه كل ما يُسقطه القانون! =

الالتباس الدلالي الذي أعطى عنوانه لملحمة الشعب هذه، كان يشير بطريقته الخاصة إلى الدُوار ذاته أمام هذه الهوّة: «هناك نقطة يمتزج فيها ويختلط عاثرو الحظ والسافلون في كلمة واحدة، كلمة حاسمة، هي البؤساء»[15]. الشعب العامل، الشعب الخطِر: «البائس» كانت الكلمة الحد، كلمة السر التي كانت تحقق تحوّل هذا التبادل[16]. حين يُدرَك المجتمع في أعماقه، فإنه يصبح مجتمع البؤساء، هذا هو التغير الذي أراد هوغو تدوينه في أدب العبور، أدب الحدود والهامش، الذي ما كان يمكن أن يُعده غير «جوّال حواجز». لأن الرواية كانت تلتقط هذا التغير وهذا التحول، كانت ترتقي إلى مستوى الأسطورة: لأن البؤساء هم أيضاً أولئك الذين كان عليهم أن يحملوا عبءَ ذنب ما، وأن يدفعوا ثمنه، مع أنهم لم يقترفوه.

صورة جان فالجان كانت نموذجية من هذه الناحية. كان رجلاً مغموراً، كما رأينا، كما كان رجلاً يتحمل ويساعد بالمعنى الدقيق لأنه كان يأخذ على عاتقه عبء الشقاء الاجتماعي بكامله[17]. في

= زوال مشؤوم للإنقاذ! أيها الموت الأخلاقي! البحر هو الليل الاجتماعي الذي لا يرحم حيث العقوبة ترمي المحكومين. البحر هو الشقاء الهائل. النفس التي تنجرف إلى هذه الهوة، يمكن أن تصبح جثة. من يبعثها من جديد؟»، المصدر نفسه، ص 116 ـ 117 (i، ii، 8).

(15) المصدر نفسه، ص 547 (ii، viii، 5).

(16) «هناك عدم تحديد (في هذه الكلمة)... التباس في الاستعمال ناتج من تطبيقها على تطورات غير مدركة... فهي تدل على وضع وسط بين حالة البؤس وحالة الإجرام، أو بالأحرى، على الانتقال من الواحدة إلى الأخرى... وهي تدل على وضع، يمكن أن نقول عنه ما يقوله هوغو عن البؤس، إنها «شيء لا اسم له»، انظر: Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses: A Paris, pendant la première moitié du XIXe siècle*, p. 221.

(17) في هذا الظل الشاحب والمظلم حيث كان يدب، كلّما كان يدير عنقه ويحاول أن يرفع نظره، كان يرى في رعب ممزوج بالغضب أشياء تنتصب فوقه وتصطف وترتفع على مدّ =

أحد المقاطع البالغة التأثير من الكتاب، صوّر هوغو بصرياً مشهد الانسحاق هذا: هو المقطع الذي يصبح فيه جان فالجان السيد مادلين (M. Madeleine) وهو يرفع العربة التي انقلبت على الأب فوشلوفان (Fauchelevent) وقد حملها على ظهره، ولكن هذا الفعل الذي كرّسه بطلا في نظر الجمهور، هو ذاته الذي كشفه أمام القانون لأنه جعل رجل البوليس جافير (Javert) الذي كان قد تحداه يقول: «لم أعرف سوى رجل استطاع أن يقوم بذلك. كان رجلاً محكوما بالأشغال الشاقة»[18]. فالجان، الذي لُقّب في السجن بـ «جان ـ الرافعة»، لقوته الخارقة، وقد اتخذ شكل تمثال ـ عمود، حمل على كتفيه ثقل «العربة» كلّه، صورة مجتمع الشقاء، و«في عذابه كان «يحمل» ويتحمل بكل معاني هذا التعبير. ولكنه لم يكن يزاول مهمة المصاندة والتفكير هذه إلا بسبب الموقع الذي تماهى به تماما: في الأسفل، إلى تحت، في العمق. وكان بذلك الرجل السفلي[19].

النظر في انحدارات هائلة، كنوع من الأشياء المكدّسة المرعبة، من القوانين، من الأحكام المسبقة، من الناس والأحداث، تتعذر عليه الإحاطة بها، وضخامتها تخيفه وهي ليست سوى هذا الهرم العجيب الذي ندعوه حضارة... كل ذلك، القوانين والأحكام المسبقة، الأحداث والناس والأشياء، تروح وتجيء فوقه وفق الحركة السرية والمعقدة التي وضعها الله في الحضارة، وهي تطأه في سيرها وتسحقه بنوع من الوحشية الهادئة واللامبالاة التي لا تعرف الرحمة. نفوس واقعة في أقصى حدود البؤس. أناس تاعسون ضائعون في أسفل هذه المناطق الغامضة حيث لا يُنظر إليهم، الذين نبذهم القانون يشعرون على رؤوسهم بوطأة المجتمع الإنساني الرائع بالنسبة إلى من هو في الخارج، والمرعب بالنسبة إلى من هو تحت وطأته، في هذا الموقف، كان جان فالجان يحلم، وما عساها تكون طبيعة حلمه؟ لو كان لحبة الذرة تحت حجر الرحى أفكار، لكانت فكرت بلا شك بما كان يفكّر به جان فالجان»، انظر: Hugo, Ibid., p. 114 (i, ii, 7).

(18) المصدر نفسه، ص 171 (i، v، 6).

(19) مقابل فالجان هناك جافير (Javert) أمن قبيل الصدفة أن يكون لهذين الاسمين رنين مشترك؟ ـ هو رجل القانون والحق، والاستقامة والمظهر الخارجي. إذ ينطلق بلا انقطاع لمطاردة «البائس»، وعندما يعثر عليه فكأنه قد أضاع نفسه، أو كما كتب هوغو في لقيا لغوية =

كان هوغو الكاتب الرائي لهذه الأعماق: تعهّد الهبوط الذي قاده إلى أقاصي الأشياء، حيث تبدو أنها تتلاشى في اللانهاية: «عندما يكون المقصود سبْر جرح أو هوّة أو مجتمع، فأي ضير في الإمعان في الهبوط والذهاب حتى الأعماق»[20]. بهذه الدرجة الأكثر انخفاضاً، تصبح الرواية أيضاً تاريخاً: كتابة رواية المجتمع تعني «معرفته»، وبالتالي عرض واقعه كاملاً[21]، في هذه الحال يكون

رائعة، «قد خرج عن الخط»، «جافير الخارج عن الخط» (Javert déraillé)، هذا هو عنوان كتاب:

Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses: A Paris, pendant la première moitié du XIXe siècle*, p. 911 (v, iv).

لم يبق له سوى أن يغرق في الهوة التي قاده إليها فالجان: يرمي بنفسه في نهر السين: يبدو أن الأبعاد الشاسعة قد انفتحت هنا. ما كان تحته ليست المياه بل هي الهاوية.. والظل وحده انعكس في سرّ تشنجات هذا الشكل الغامض الذي اختفى تحت المياه»، المصدر نفسه، ص 917. والذي اختفى مع جافير هي البنية الجامدة، المجتمع، وقد غرق في دوّامة الأمواج الهائجة التي تجيش بشكل دوري.

(20) المصدر نفسه، ص 697 (I، vii، iv).

(21) إنّ دراسة التشوهات والآفات الاجتماعية والإشارة إليها من أجل معالجتها، ليست عملاً يجوز الخيار فيه. مؤرخ الطبائع والأفكار ليست رسالته أقل صرامة من رسالة مؤرخ الأحداث فهذا له ظاهر الحضارة، الصراعات على العروش، ولادات الأمراء، زواج الملوك، المعارك، المجالس، رجال الدولة الكبار، الثورات العلنية، كل ما هو خارجي، أمّا المؤرخ الآخر فله الداخل، العمق، الشعب الذي يعمل، الذي يتألم والذي ينتظر، المرأة المرهقة، الشعب الذي يحتضر، الحروب الخفية بين إنسان وإنسان، التصرفات الوحشية الغامضة، الأحكام المسبقة، المظالم المألوفة، ردات فعل القانون الخفية، تطورات النفوس السرية، اضطرابات الجماهير المبهمة، الفقراء المدقعون، المتشردون، العراة، المحرومون، اليتامى، التعساء والذليلون، كل هذه الكائنات البدائية تدبّ في الظلام. على المؤرخ أن ينزل، وملء قلبه المحبة والقساوة في آن واحد، كأخ وكحاكم، إلى داخل هذه المعاقل التي لا تخترق حيث يزحفون مختلطين الذين ينزفون دما والذين يضربون، الذين يبكون والذين يلعنون، الصائمون والمفترسون، الذين يقاسون الألم والذين يسببونه، فهل لمؤرخي القلوب والنفوس واجبات أقل من واجبات مؤرخي الأحداث الخارجية؟ هل يُعتقد أن «اليغيري» لديه أشياء ليقولها أقل من ميكيافللي؟ ألأن الجزء الأسفل من الحضارة أعمق وأكثر ظلمة، وهو أقل =

الأدب فلسفة أيضاً: «على المراقب الاجتماعي أن يدخل في هذه الظلمات. إنها جزء من مختبره. الفلسفة هي مجهر الفكر. كل شيء يبغي الهروب منها، ولكن لا شيء يُفلت منها. المراوغة لا تجْدي نفعاً. أي جانب من ذاتنا نظهر عندما نراوغ؟ الجانب المخجل. تلاحق الفلسفة الشرّ بنظرتها النزيهة، ولا تسمح له أن يفر إلى العدم. إنها تتعرّف إلى على كل شيء، في امحاء الأشياء التي تختفي، وفي صِغَر الأشياء التي تتلاشى»[22]. هذه العبارة الأخيرة الرائعة يمكن أن توضع شعاراً لكل فكر هوغو الشعري والسياسي، إذ تلخّص مجمل جهوده في سبيل تناول الأشياء، وهي تبدو كأنها تتكوّن من العتمة ومن العدم، كصُور مبهمة للّانهاية.

رجل الجماهير

هكذا، حوالي سنة 1848، وكصدى للاضطرابات الاجتماعية التي طبعت معظم هذه الفترة، تكوّن أدبُ عامة الشعب، سواء في ما يتعلق بمضمون رسالته أو أشكال أسلوبه أو طريقة عرضه وتلاعب صوره. كان على هذا الأدب أن يخضع لقواعد بلاغة شديدة التعقيد قادرة على أن تُنشئ حضوراً للأشياء المبهمة الصادرة من أعماق الليل ولجج البحر. محاولة إدراك بؤس المدينة الشامل، المشترَك بين **أسرار باريس** (*Mystères de Paris*) و**البؤساء**، تمت عبر تصوّر فضاء غير محدود ينفتح أو ينحفر على مد النظر. لقد أرّخ بنيامين .W)

أهمية من الجزء الأعلى؟ هل نعرف الجبل معرفة جيدة إذا لم نعرف الكهف؟»، المصدر نفسه، ص 699 ـ 700 (I ،vii ،iv). يبدو هذا المقطع أنه سابق لنصوص كينو التي خصصها في ما بعد لمواضيع التاريخ العامة، وفي علاقة بتحليلات فولتيرا حول المواجهة بين «الأنواع المفترِسة» و«الأنواع المفترسة».

(22) المصدر نفسه، ص 877 (2 ،ii ،v).

(Benjamin) ولادة جمالية الجماهير حوالي سنة 1850 المعبِّرة مباشرة عن تكوّن المجتمع الرأسمالي الحديث: وقد وُجد عند بودلير (Baudelaire)، وهو مبتكِر موضوعة «الحياة الحديثة»، الشكلُ الأكمل لهذا التعبير. بهذا المنظار كان بودلير شاعر العلاقات الاجتماعية الجديدة[23]. إنَّ هذه العلاقات التي لا تُحصى، على صورة «المعابر» العامة التي كثيراً ما أثارت اهتمام بنيامين، كانت تخترق المجتمع الذي يختصره فضاء مدينته: كانت تنفذ فيه، تُحدث فيه ثقوباً، تستبطنه بحيث تُظهر فيه نسيجاً خفياً منطقه هو منطق التشتت: «إنسان الجماهير» الذي روى تاريخه بو (Poe) بترجمة بودلير، كان يضيع داخل هذا التنظيم السرّي ذي النظام الخفي، من حيث تحديده، في حالة تحفّظ مع نفسه، وكان هذا التنظيم مؤلفاً من هذه المنافذ التي كانت تفتح فيه وجهاتٍ للهروب غير محددة[24].

وضع بنيامين مقابل هذه الصورة «الحديثة» المتناسبة مع الأشكال المستجدة لمجتمع رأسمالي، أسلوب هوغو الملحمي الذي

---

(23) «من منّا، في فترات طموحه، لم يحلم بمعجزة نثر شعري، موسيقي، من دون إيقاع ولا قافية، طيع ومتقطع بما فيه الكفاية ليتكيف مع حركات النفس الوجدانية وتموجات الحلم وقفزات الوعي. من مؤالفة المدن الضخمة، من تشابك علاقاتها التي لا تحصى يولد هذا التصور المثالي الذي يلازمنا». (من رسالة بودلير (Baudelaire) إلى هوساي (A. Houssaye) المدرجة في مقدمة *Spleen de Paris*، وقد نشرت أول مرة في *La Presse* سنة 1862. كأن في هذا البحث عن شكل تعبيري جديد، وسط بين النثر والشعر، مغد لملء الفضاء غير المستغل بعد، الذي يمتدّ على حدود الضوء والظلمة، ما يشبه الصدى لهوغو.

(24) يبدو أن بلزاك كان من أوائل الذين ذكروا هذا الجانب وقد أقام منه موضوعاً أدبياً: «لا يمكنك أن تتصور كم من المغامرات الفاشلة، وكم من المآسي المنسية في مدينة الألم هذه! كم من الأشياء المرعبة والجميلة! لن تدرك المخيلة الحقيقة التي تختبئ فيها والتي لن يحاول أحدٌ الكشف عنها. يجب الهبوط إلى الأسفل لإيجاد هذه المشاهد الرائعة المأسوية أو الهزلية، روائع ولّدتها الصدفة»، انظر: Honoré de Balzac, *Facino Cane* ([s. l.: s. n., 1836]), préambule.

بدلَ أن يفرّق الجمهور، جمعه وركّزه لكي يكوّن منه نوعاً من «موضوع» يتماهى معه الشاعر لكي يصفه بدل أن يتركه في موضوعيته التي لا شكل لها. وبالفعل، مع التجوال البودليري الذي جرى كله على سطح مساراته التي واصلها على غير هدى والتي يبدو أنها لا تؤدي إلى أي مكان، أهملَ الشعب كما أهملت وامّحت أساطير عمقه بشكل موجَّه: بهذا المعنى، متسكع الجمهور الحديث، كان يتميز تميزاً جوهريا من العابر «الهوغولي» (Hugolien)، الذي من غير أن يأخذ دوراً قيادياً في الثورات، كان يتحمل مع ذلك تطور مراحلها لكي يستخرج منها الغائية الكامنة فيها. «لم يكن الجمهور عند بودلير دعوةً أو دافعاً لإلقاء مسبر الفكر في أعماق العالم»[25].

لنقل الأشياء بطريقة أخرى: باريس بودلير فقدت عمقها لأنها كانت مدينة مابعد 1848، أي ما بعد فشل الثورة الديمقراطية: لهذا السبب كانت المكان الذي لا شكل له، على حدود العبث، في بحث حائر ويائس عبر عالم هو ذاته في أزمة، إلى حد أنه فقد الجوهري من مادته، ولم يعد له معنى في ذاته واختُصر بأكمله في شبكة مظاهره الصّرفة، في «رموزه». أما باريس التي يصفها هوغو، فهي، على عكس ذلك، تستحضر العهد السابق لسنة 1848[26]،

---

(25) انظر: Walter Benjamin, «Le Paris du second Empire chez Baudelaire,» dans: Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: Un Poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, petite bibliothèque payot, traduit de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste, d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann (Paris: Payot, 1982), p. 91.

(26) كتب **البؤساء** تحت حكم الإمبراطورية الثانية، ولكن في المنفى، كردة فعل على العودة إلى الاستبداد المتولدة من التزوير الشامل للانتخابات. يضاف إليها الاحتفاء بالمستقبل وتذكر الماضي، بعيداً عن كل ما يمثله الحاضر. السياق الذي تعكسه الرواية لا يتطابق بشكل آلي مع فترة كتابتها.

الصعود الثوري لا انحداره: كان الشعب يشارك في هذا الصعود بشكل إجماعي مع مصيره، لأن التاريخ في نظر هوغو له معنى، ما في ذلك شك، باعتبار أنه كان يمتد من بدايته حتى نهايته في فضاء مستقطب يحتوي على أسفل وعلى أعلى: ذلك أنه في حين كان بودلير يفتتح التراث الجمالي لنزعة التشاؤم، حتى قبل أن يُعرف شوبنهاور (Schopenhauer) في فرنسا، بدأ التاريخ يفقد كلَّ معنى.

كان بنيامين إذاً على حق، بلا شك، في تمييزه بين مفهومَي الشعر عند هوغو وبودلير، عندما بين أنهما صادران عن أنظمة تصور أو رؤى للعالم لا يمكن اختزالها تاريخياً واجتماعيا. ولكن بإمكاننا أن نتساءل إذا كان يحق له أن يعتبرهما متعارضين بهذا الشكل القاطع، كما فعل من أجل أن يجعل النتائج التي يقود إليها سياق برهانه واضحة ومباشرة، في أي حال، عند هوجو، كما عند سو الذي سبقه في هذا المجال، لم تكن رؤيا الجماهير ساذجة، أو خالية من التعقيد إلى الحد الذي يراه بنيامين.

لا في **أسرار باريس** ولا في **البؤساء** كان للجماهير هذا الحضور البداهي الذي يسمح له بأن يدرك فورا ومباشرة وبشكل تام واقعه الذي تكوّن كلّه في ذاته: تصورات الإنسان الديماسي (التحت أرضي) التي حللناها لم تتخلّ قط عن إعطاء إدراك ناشط للذات ـ الموضوع الذي كانت تحدد هويته عبر تحولاته المستمرة. الواقع المتصفّح، المبعثر، ونكاد نقول المائع في الرواية الشعبية، لم ينكشف إلا من خلال الصور الخارقة (Fantastiques) لأسطورة شفّافة، وليس من خلال واقع كثيف، بل من خلال غياب[27]. صورة

(27) «كما في كلّ نص خوارقي، مجيء من لا يسمّى هو هدف «**أسرار باريس**» الرئيسي. يتم هذا المجيء وفق حركة مزدوجة: عدم ثبات النقطة البصرية المعروفة (هنا من

الشعب غير قابلة للتمثيل في ذاتها، كانت تفرض ذاتها في الرواية من خلال ثغراتها، فتمنحها دلالتها الإيحائية. لذلك كان ينبغي اللجوء إلى التخيل الشعري لتبيان ما ينتمي بطبيعته إلى الظلمة، أو بالأحرى للإيحاء به: وهو الكتلة المظلمة للإنسان السفلي.

لقد أجَدتَ الحفْر أيها الخلد العجوز!

إلى أي حد تسمح ميثولوجيا العتمة والأعماق هذه بفهم تحولات المجتمع الفرنسي التي تزامنت مع وضع نظام التمثيل هذا؟ هناك تحليلات لهذا التغير طبّقت في الوقت ذاته على ميدان آخر مختلف من أجل أن تشرحه شرحاً دقيقاً وموضوعياً، واعتمدت، بالضبط، على الأنماط الفكرية ذاتها، لأنها كانت تفترض، بشكل مماثل، انتقال الاهتمام النظري من الأعلى إلى الأسفل، وذلك بقلب العلاقات التي كانت تحدد فعلاً الواقع الاجتماعي.

وهكذا، فإن ماركس، في بحثه عن **الصراعات الطبقية في فرنسا** (*Luttes de classes en France*) الذي كتبه سنة 1849، ونُشر سنة 1850، سعى إلى البحث عما وراء مجرى الأحداث السياسية، لأن هذا يشكّل «سطح» التاريخ، عن المبدأ الكامن الذي كان يدفع تطورها. لقد توصّل بهذه الطريقة إلى إظهار أن الفشل الذريع الذي مُنيت به الحركة الثورية سنة 1848، كان فقط الوجه المرئي والسطحي لعملية شاملة كانت تقع حقيقتها على مستوى مختلف، في أعماق الجسم الاجتماعي وحركته التاريخية. يعني هذا أنه إذا كان

قبَل رودولف (Rodolphe)، وعلى هوامش هذه الرؤية المضطربة، بروز التباين، البقايا. الألم والعنف يذكران فيه في الالتواءات، الانقطاعات التي يحدثها النص في تقدمه وهو يقطّع في الآن ذاته صعوبته الذاتية في التمثيل بشكل مشاهد»، انظر: Bozzetto, «Eugène Sue et le fantastique,» pp. 109-110.

لتاريخ المجتمع الفرنسي الحديث من معنى، فعلى هذا المعنى أن يبقى خفياً، بل مخفياً: لإدراك هذا المعنى، ينبغي، إذا صح القول، تناول الأشياء من أسفل، في منظار تعمق دائم يحدد الكشف المتدرج عنه، وبذلك، تمضي لعبة الظاهر والخفي وهي تتوسع باستمرار.

وهكذا، وبعد مهاجمة البنية الفوقية للبناء، كان لابد من أن تتناول عملية القَرْض أخيراً البنية التحتية: يستعيد هنا ماركس المفهوم الهيغلي «للمجتمع المدني» مفسّراً إياه على طريقته التي تقوم وراء الحالة السياسية، ودونها وقبلها، كالمكان الحقيقي الذي كانت تتجذر فيه كل الصراعات الاجتماعية، والذي كان يتقرر فيه منفذها.

في الوقت ذاته تماماً كان توكفيل (Tocqueville) يعرض شرحه الخاص لثورة 1848: كان هذا الشرح يقع سياسياً عند وجهة نظر مناقضة تماماً، ومع ذلك كان يُحيل إلى الانفصال ذاته الحاصل بين الظواهر العليا والظواهر السفلى التي يمكن تفسيرها أيضاً بتعبيرَي البنية التحتية والبنية الفوقية، ولو فُسِّر هذان المفهومان تفسيراً مختلفاً في **المذكرات** (*Souvenirs*) التي كتبها توكفيل بين سنتَي 1850 ـ 1851 والتي كرّسها بكاملها للأحداث التي تلت شباط/ فبراير 1848، نقع على صفحة مدهشة تمزج، على طريقة التذكر الموروثة عن شاتوبريان، بين التحليل والاستعادة، بالاعتماد على صُوَر لها أيضاً دور المفاهيم[28]. وُضِع هذا النصّ انطلاقاً من مجموعة رموز الإشارة

---

(28) «كانت البلاد آنذاك منقسمة إلى قسمين أو بالأحرى إلى منطقتين غير متساويتين: في المنطقة العليا، التي تتضمن وحدها كل الحياة السياسية للدولة، ما كان يسيطر سوى الخمول والعجز والجمود والسأم؛ في المنطقة السفلى، على العكس من ذلك، بدأت الحياة السياسية تظهر بعوارض محمومة وغير منتظمة، ولكن المراقب النبه يشعر بها بسهولة. كنت أحد المراقبين ومع أني كنت بعيداً عن تصور قرب حدوث الكارثة وأنها ستكون رهيبة، كنت =

(العلامات المنذرة) ومن الجهاز الآلي (آلية الدولة التي كانت تبدو أنها تدور على ذاتها)، ومن الدوافع الغامضة (التي كانت تفعل فعلها السرّي في المجتمع كما لو أن قاعا قد ارتفع إلى السطح). بل بإمكاننا أن نقول إن هذه الرمزية سمعية أكثر مما هي بصرية: كان توكفيل يُظهر نفسه وكأنه قد «سمع» الثورة آتية، لأنه كان قد أحس وراء الضجيج المنتظم المرافق لسير الأعمال من فوق (عمل الحكومة وأجهزتها) بالهدير المخنوق الناتج عن تغيرات كانت تتم في الخفي الخفي من تاريخ الأخلاق.

إن الحركة التي لا تقاوم، والتي تؤدي إلى ديمقراطية المجتمع، كانت تفسَّر إذاً، في رأيه، بانقلاب العلاقات بين المجتمع والدولة: هذا الانقلاب، في الوقت الذي كان يكشف القضية الاجتماعية

أشعر بالقلق ينشأ وينمو في فكري، وتتجذر فكرة أننا سائرون نحو ثورة جديدة. أحدث ذلك تغيرا كبيرا في تفكيري، لأن الهدوء والتسطح الشامل اللذين أعقبا ثورة تموز/ يوليو جعلاني أعتقد خلال فترة طويلة أنه قُدّر لي أن أقضي حياتي في مجتمع واهن وهادئ. وكل من لم ينظر إلا إلى داخل مصنع الحكومة سيقتنع بذلك. كان كل شيء مُنسّقا لكي يُنتج، مع جهاز الحرية، سلطة ملكية أكثر تفوقا تكاد تصل إلى الاستبداد، وفي الواقع كانت تحدث هذه النتيجة. من دون جهد، بحركة الماكنة المنتظمة والهادئة. الملك لويس ـ فيليب (Louis-Philippe) كان مقتنعا بأنه، مادام لم يمس هذه الآلة، بل تركها تعمل وفق قواعدها، فإنه بمنأى عن كل الأخطار. لم يكن يهتم إلا بالمحافظة على نظامها وجعلها تعمل وفق نظرتها، ناسيا المجتمع ذاته الذي وضعت عليه هذه الآلة البارعة، فهو كان يشبه ذاك الرجل الذي كان يرفض التصديق أن بيته يحترق لأنه كان يحمل مفتاحه في جيبه. لم يكن بإمكاني أن تكون لي الاهتمامات والعنايات ذاتها، مما كان يسمح لي أن أنفذ من خلال آلية المؤسسات وكتلة الأحداث اليومية لكي أتأمل حالة الطبائع والآراء في البلاد. كنت أرى في ذلك بوضوح ظهور عدة علامات تنذر عادة باقتراب الثورات، وبدأت اعتقد أنني سنة 1830، اعتبرت نهاية الفصل كأنها نهاية المسرحية»، انظر: Alexis de Tocqueville, *Souvenirs d'Alexis de Tocqueville*, nouvelle édition, conforme au texte original, augmentée de fragments inédits et précédée d'une introduction de Luc Monnier (Paris: Gallimard, 1942), 1er partie, pp. 30-31.

عارضاً إياها بكل جلاء، وقد طال بقاؤها دفينة في صمت اللجج حيث تهيأت ببطء، كان يُنزل نقطة ارتكاز العمل السياسي إلى الأسفل أكثر فأكثر مجذّراً إياها في الوجود الكثيف للشعب (Demos)، الذي هو موضوع الديمقراطية أكثر مما هو صانعها.

التشابه لافتٌ بين التحليلات التي يقدمها كلٌّ من توكفيل وماركس: نجد عند كليهما الافتتان ذاته بالأشياء السفلى التي تُفسَّر باعتبارها عناصر وعوارض تطور تاريخي حتمي لا يُدرك معناها إلا بشرط التخلّي عن وجهة النظر المحدودة والسطحية لما يُدعى «السياسة» بالمفهوم الشائع للكلمة، والبحث، في ما وراء وما تحت، عن الحركات الكبرى الصامتة التي تدعمها وتفسّرها. في سلسلة المقالات التي كتبها ماركس سنة 1852 والتي خصّصها، في ما بعد، للثامن عشر برومر للويس بونابرت، اتّبع ماركس المنحى التفسيري ذاته، كما يشهد على ذلك هذا المقطع الذي أصبح مشهوراً: «ولكن الثورة تذهب إلى عمق الأشياء، فهي لم تعبر سوى المطهر. وهي تتابع عملها وفق منهج. حتى الثاني من كانون الأول/ ديسمبر 1851 لم تكن قد أنجزت سوى نصف استعداداتها، والآن هي تحقق النصف الثاني. إنها تحسّن أولاً السلطة البرلمانية لكي تتمكن من قلبها في ما بعد. ما إن تبلغ هذا الهدف حتى تُحسّن السلطة التنفيذية، محيلةً إياها إلى أبسط شكل، تعزلها، تسلّط عليها كل قواها التدميرية، وعندما تنجز النصف الثاني من عملها ستقفز أوروبا من مكانها وتهلّل ـ لقد أجدتَ الحفر، أيها الخلد العتيق!»[29]. لابد لهذا النص من أن يوقع القارئ الفطِن في حيرة: تشخيص الثورة إذ

(29) انظر: Karl Marx, *Le Dix-huit brumaire de Louis Bonaparte* ([s. l.: s. n., s. d.]), 7ème article.

عُرضت وكأنها الفاعل المتعمد والمبدع لتاريخها الخاص، محتالةً على الأحداث لجعلها تُنتج، على مر الأيام، ومن غير أن تعلم، معنى مناقضاً للمعنى الذي يبدو أنها تقدمه مباشرةً، متلاعبةً بالمؤسسات والأشخاص لجعلها تخدم غاياتها الخاصة، وهذا يحملنا على التفكير حكماً بالغائية الهيغلية، جاذبةً كل التاريخ نحو الهدف الذي عينته له، وهي تحلّ فيه محل المبدأ المنطقي.

باستعادة هذه المواضيع الهيغلية، هل أراد ماركس أن يعبّر تعبيراً معكوساً، ناشزاً، كاريكاتورياً، مضخّماً في سبيل غاية جدالية عنيفة، عن سيرورةٍ واقعُها ذو طبيعة مختلفة تماماً بالنسبة إلى من يعرف أن يذهب إلى عمق الأشياء؟

عبارة «لقد أجدتَ الحفْر أيها الخلد العتيق!» لها، من وجهة النظر هذه، أهمية خاصة. هي أولاً، استشهاد من شكسبير: جواب يوجهه «هاملت» إلى شبح والده الذي زعزعت ظهوراته السفلية ثقته في النظام العائلي والاجتماعي[30]. ولكن هذا الاستشهاد سبق أن استخدمه هيغل في خاتمة **دروس حول تاريخ الفلسفة** (*Leçons sur l'histoire de la philosophie*): استخدمها لكي يعبّر عن أن الروح الجديد لابد في النهاية من أن يتحرّر مندفعاً من تحت الأرض عندما تكتمل فترة حمله تماماً[31]. صورة الخلد الذي يحفر الأرض أضيفت

(30) هذا الجواب موجود في المشهد الخامس من الفصل الأول. كأنه صدى للقلق والشكوك التي تنمو في فكر **هاملت**: «إن الجرائم المشينة تظهر للعلن ولو دُفنت في أعماق الأرض» (الفصل 1، المشهد 3).

(31) «لأنه، على مدى هذا التاريخ، مفهوم الروح يجهد، وقد منح نفسه مجمل تطوره الحسّي ومملكته ووجوده الخارجي، أن يحضَره، أن يذهب بعيداً، وأن يبتعد عنه. إنه يتقدم دائماً إلى الأمام، لأن الروح تقدّم. يبدو غالباً أنه نسي نفسه، أنه ضل؛ ولكنه يتابع في ذاته عمل تقدمه الداخلي- كما يقول هاملت لروح والده: «لقد أجدتَ الحفر أيها الخلد العتيق!» - إلى أن يتقوى في ذاته فيلوم قشرة الأرض التي لاتزال تفصله عن شمسه، عن فكره إلى أن =

إلى صورة الطفل الخارج من بطن أمه، الذي أبصر النور: كما لو أن الخلد والولد قد نقّبا إلى الأمام وإلى فوق، لكي يخرجا إلى نور الشمس مدفوعين بحيويتهما[32].

اقتبس ماركس عبارة شكسبير من هيغل، مستخدماً إياها نموذجاً لتصور شامل للتاريخ، ولكن على طريقة إحالة ساخرة، لأنه في نظره، وعلى العكس من ذلك ـ وهذا يجعلنا نفكر بـ «القلب» المادي للفلسفة المادية ـ يحفر خلد التاريخ دائماً باتجاه الأسفل، بحيث يكشف عن الدوافع السرّية للثورة: فهي لابد أن تتم، ليس في سطوع الفكر، بل في الشعاب السفلية المظلمة التي تحاول البروليتاريا بواسطتها أن تشق طريقها في العتمة. بهذا التناقض مع عقيدة «العناية الإلهية» عند هيغل وتفاؤله التقدمي، نستطيع أن نسجّل

= تنهار، في هذا الوقت استعد للذهاب بعيداً، لحظة انهيارها، مبنى فاسد، لا روح فيه وحيث يظهر في شكل صبا متجدد»، انظر: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Gesammelte Werke*, ed. Hermann Glockner ([n. p.: n. pb., n. d.]), tome 19, pp. 684-692.

(32) هذه المقارنة الأخيرة تظهر بشكل صريح في نص آخر: « قطعت الروح العلاقة مع ما كان يُدعى العالم الذي هو وجودها الراهن وصورتها: إنها تكاد تغرق كل ذلك في أعماق الماضي، وهي تعمل على مفهومها الفكري. بالحقيقة، الروح لا تعرف الراحة، بل هي في حركة تقدمية دائمة. وحالتها تشبه حالة الولد: بعد فترة طويلة وصامتة من الغذاء، التنفس الأول، وفي قفزة نوعية يكسر هذا التواصل في تقدم كمي فقط، وعندئذٍ يكون قد ولد. هكذا الروح التي تتثقّف تنضج ببطء وبصمت حتى بلوغ شكلها الجديد، تفكك قطعةً قطعة بناء عالمها السابق. زعزعة هذا العالم تظهر فقط بعوارض متفرقة، عدم الاكتراث والسأم اللذان يغمران كل من هو باقٍ بعد، والشعور الغامض بالمجهول، هي علامات شيء ما يتهيأ. هذا التفتت الذي لا يغير هيئة الكل، يقطعه شروق الشمس الذي في ومضة يرسم دفعةً واحدة صرح العالم الجديد»، انظر: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Préface de la «phénoménologie de l'esprit»*, la philosophie en poche; 3, traduction, introduction, notes par Jean Hyppolite (Paris: Aubier-Montaigne, 1966), p. 33.

من المعلوم، من جهة ثانية، أن هيغل في آخر **دروس في الفلسفة** استخدم استعارة شروق الشمس لكي يفسّر الثورة الفرنسية.

لماركس محاولته لأن يأخذ بالحسبان الواقع المظلم للصراعات العمالية، ومن وجهة نظر هذا الواقع، لا ينبغي أبداً أن يتقدم التاريخ والثورة إلا من جانبهما السيئ، من دون وعد ومن دون ضمانة.

مع ذلك، لم يمكن لهذه التباينات أن تظهر إلا على قاعدة مشتركة: سواء وجّه التاريخ حركته إلى فوق أو إلى أسفل، يبقى أن حركته لا يمكن إدراكها من دون أن نمر بوساطة أنظمة خيالية لها علاقة بنوع من العقائد الأخروية. هكذا، فإن ماركس عندما كان يُظهر أن الثورة تهبط نزولا وتُمعن في الهبوط لتذهب إلى عمق الأشياء وتزعزعها من أُسسها، كان يستسلم، هو أيضا، إلى «منزلق حلم اليقظة»، وهو النمط ذاته الذي دفع هوغو إلى رؤيا «الشعب الذي لا يُحصى»[33]، وهو يتواصل، من مناطقه السُّفلى مع الأبعاد الكونية[34]. كان على جان فالجان الهارب في مجارير باريس والمتجدد فيها أن يسلك هذا المسار. بين التحليل النظري والرؤيا الشعرية، يبدو أن هناك تجاوبا خفيا قائما: فكأن منطق الصُّور، صُور البُعد العمودي والظلمة قد فرض قوالبه الجاهزة على خطاب عامة الشعب قبل أي تفكير متعمد[35].

---

(33) انظر: Victor Hugo, *Oeuvres complètes*, 4 vols., édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, avec la collaboration d'Eliette Vasseur (Paris: Le Club français du livre, 1967), vol. 4: *Les Feuilles d'automne*, «La pente de la rêverie,» no. 29, vers 47.

(34) «منحدر لا يُشعر به/ ينطلق من عالم الواقع إلى الفلك غير المرئي/ المنحدر اللولبي عميق، وعندما ننحدر فيه، يطول ويتسع بلا انقطاع/ وإذا لمسنا لغزا حتميا/ نعود غالبا من هذا السفر شاحبي الوجوه/... غرق فكري في هذه الأمواج المجهولة/ في أعماق اللجة سبح وحيدا وأعزل/ ينتقل دائما مما لا يُعبّر عنه إلى ما لا يُرى»، المصدر نفسه، الأبيات 5-10، 139 - 141، ص 426 - 428.

(35) لا عجب أن يكون هوغو أيضا قد سمع الضجة يحدثها الخلد في حفرة: «في كل

قصص ديماسية (من تحت الأرض)

ثلاثة أمثلة يمكن أن نستخدمها لكي نظهر كيف تكوَّن متخيل العمق هذا، ولإيضاح الدور الذي قام به في تطور نظريات رؤيوية حول الإنسان السفلي.

المثل الأول مستمَد من هاينه(*) (Heine) الذي تقع مؤلفاته في نقطة التقاء بين التفكير النظري والسرد الخيالي: ونحن نعلم أي تأثير مارس على ماركس، في الرسالة التي تشكّل مقدمة إهداء لمقالاته التي ظهرت بين 1840 و1845 في (*Gazette d'Augsbourg*)، وطُبعت بعد ذلك بالفرنسية تحت عنوان (*Lutèce*) والتي عرض فيها ملاحظاته حول التطورات الحديثة للمجتمع الفرنسي، كتب في نص مؤرّخ سنة 1854: «لم أصف العاصفة قط، بل الغيوم الضخمة التي كانت تحملها في أحشائها والتي كانت تتقدم سوداء حتى لتثير الرعب. أعددتُ تقارير متكررة ودقيقة عن هذه الجماعات الكئيبة، عن هؤلاء الجبابرة، ساكني الكهوف الذين كانوا متوثبين في الطبقات الوضيعة من المجتمع، وأوحيت بأنهم سينطلقون من ظلمتهم عندما يحين الوقت. هذه الكائنات القاتمة، هؤلاء المسوخ الذين لا اسم لهم والذي يمتلكون المستقبل ما كان يُنظر إليهم وقتئذٍ، بشكل عام إلا من خلال منظار مقلوب (مصغِّر)، وإذ كانوا يواجَهون هكذا، كان لهم، حقيقةً شكل حشرات صغيرة في حال الجنون. ولكنني أظهرتهم

الأمكنة الأخرى، حتى في البلدان الأكثر هدوءاً شيء ما منخور يتصدع، ومَن له أذنان مرهفتان يسمع ضجيج الثورات المخنوق، الغائر تحت الأرض وهو يدفعُ بأروقتها تحت جميع ممالك أوروبا، تشعبات من الثورة المركزية الكبرى التي فوهتها باريس...»، المصدر نفسه، ص 367.

(*) هاينريش هاينه (Heinrich Heine) (1797 ـ 1856): كاتب وشاعر ألماني، من مؤلفاته: **كتاب الأناشيد** (*Romanzero*).

في عظمتهم الطبيعية، على حقيقتهم، وإذ يُنظَر إليهم هكذا، يبدون، بالأحرى أشبه بالتماسيح الهائلة، بأضخم التنانين الخارجة من حمأة اللجج العميقة»[36].

إذا لم يكن فاغنر (Wagner) قد قرأ هذه الأسطر، فيُفترض فيه أنه استقى من الينابيع ذاتها لكي يُعد، في ما بعد، وتحت صدمة أحداث 1848، رؤياه الخاصة للشعب القزم المسجون في أعماق المغاور، حيث يشتغل الذهب خدمةً لمستغلّيه.

في سلسلة المقالات ذاتها، كان هاينه قد أعلن تطور الصراعات الاجتماعية في فرنسا التي تبدو هادئة تحت ملكية تموز/ يوليو: كان يصوّر عهد ذاك «القوى الخفية القابعة في الظلمات..، في سراديب المجتمع الرسمي، في هذه الدياميس حيث في صميم الموت والتعفّن تنبت وتبرعم الحياة الجديدة»[37].

تتطابق هنا فكرتان وصورتان: الأولى قدوم الشعب الشبيه بالولادة والخروج إلى النور الساطع بعد فترة حمل مظلمة، هي فترة الصراع الذي يدور في الأماكن السفلى، (في سراديب) المجتمع حيث لا يخوض الصراع أفرادٌ فحسب، بل طبقات اجتماعية. الرؤيا التي يقدمها هاين كانت وسطاً بين تحليلات هيغل وتحليلات ماركس.

المثل الثاني هو وصف حجرة «القلب الدامي» (Cœur-Saignant) في **أسرار باريس** (*Les Mystères de Paris*) المنشور سنة

---

(36) انظر: Heinrich Heine, *Lutèce: Lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France*, ressources; 43, présentation d'Ephraïm Harpaz (Paris; Genève: Slatkine, 1979), p. 9.

(37) المصدر نفسه، الرسالة 44، تاريخ 20 حزيران/ يونيو 1842، ص 248.

1842 : «ضوء الشمعة الشاحب المرتعش الذي ينير الممر الحقير إنارةً غامضة، كان يرسم الشبح الأسود للولد القبيح المنظر على الجدران العفِنة والمتشققة التي تنساب منها الرطوبة، في آخر الممر، وفي شبه عتمة، كانت تُرى القنطرة المنخفضة والمحطمة لمدخل القبو وبابه السميك المكسو بأربطة من حديد وقد انحل في الظلام الترتان الأحمر والقنبرة البيضاء للبومة. بفضل جهوده وجهود تورتيار (Tortillard) انفتح الباب وهو يُحدث صريراً من مفصّلاته الصدئة. انطلقت هبّة بخار رطبة من هذا الكهف المظلم كالليل. كان الضوء على الأرض يلقي بعض الأشعة على الدرجات الأولى للسلّم الحجري، في حين أن جوانبها كانت تغرق كلياً في الظلام. وإذا بصرخة، بل بزمجرة متوحشة تنطلق من أعماق السرداب»[38]، في الضوء الشاحب لهذا الديكور المثير (الميلودرامي)، كانت تزحف الوحوش الغامضة التي صوّرها هاين أيضاً، والتي كشفت تحقيقات فيلرمه (Villermé) وجودها الحسّي: سكّان الهاوية ينخرهم شبح البؤس، سجناء مجتمع ينسج في أعماقه السرّية الشبكة المشؤومة لحاجاته الضرورية.

أخيراً في سبيريديون، الرواية التي كتبتها صاند بين سنة 1838 و1842، والتي ظهرت أولاً بشكل متسلسل في *Revue de Paris*، أمن نموذج النزول إلى الجحيم، مهمة كاشفة مماثلة، معلناً هذه المرة سرّ التاريخ الإنساني كلّه: وصلتُ إلى حجر (Hic est)، رفعتُه من دون جهد كبير، وبدأت بهبوط السلّم. . . أصابتني رعدة الحمى، والخوف جعل أسناني تصطك: أسقطت السراج من يدي، شعرت أن ساقي

(38) انظر: Eugène Sue, «Le Caveau,» dans: Eugène Sue, *Les Mystères de Paris* (Paris: Ch. Gosselin, 1842), vol. 7, chap. 7.

ترزحان تحتي... تابعت النزول في الظلام؛ ولكنني فقدت وعيي وأصبحت ضحية الأوهام والأشباح. بدا لي أنني كنت أهبط إلى الأسفل أكثر فأكثر وأنني أغرق في أعماق الأريب(*) (Erèbe). أخيراً وصلت ببطء إلى مكان منبسط فسمعت صوتاً محزناً ينطق بهذه الكلمات وكأنه يودعها أحشاء الأرض: «لن يصعد السلّم من جديد» - وسمعت في الحال ألف صوت هائل ترتفع نحوي من قاع اللجج غير المرئية، وهي تنشد على إيقاع غريب: «فلنهلكه! فليهلكْ! ما عساه يفعل بين الأموات؟ ليعُد إلى العذاب! ليعد إلى الحياة!» - وإذا بضوءٍ خافت يخترق الظلام، فرأيت أنني كنت على آخر درجة من سلّم مظلم كسفح جبل. ورائي كانت آلاف الدرجات من الحديد المحمى، أمامي لا شيء سوى الفراغ، هاوية الأثير، وزرقة الليل القاتمة تحت قدمي كما فوق رأسي. أُصبت بالدوار، وإذ غادرتُ السلّم من غير أن أفكّر أنه من الممكن أن أصعد عليه من جديد، وثبتُ في الفراغ وأنا ألعن. ما كدتُ أتلفظ بعبارة اللعنة حتى امتلأ الفراغ بأشكال وألوان مختلطة، وقليلاً قليلاً وجدتُني واقفاً في ممر شاسع حيث كنتُ أتقدم وأنا أرتجف»(39).

هذه الرؤيا الجنونية، على طريقة دانتي (Dante)، في طموحها للارتفاع إلى مستوى الأنواع الشعرية الكبرى، تتناقض مع المبالغات النثرية في نص سو (Sue): ومع ذلك عملَ كلاهما على مادة مستمدة من المتخيل التاريخي ذاته. عند صاند كما عند سو التقت الرؤى السردابية لعالم الأعماق، وكان ذلك كما لو أن السلّم ذاته قد انغمس

(*) Erèbe: في الميثولوجيا اليونانية ابن السديم (Chaos) والليل، وهو الجزء الأكثر ظلاماً في الجحيم.

(39) انظر: George Sand, *Spiridion*, les introuvables, note de présentation de: Georges Lubin (Plan de la tour: Editions d'aujourd'hui, 1976), pp. 161-163.

في قاذورة السراديب الباريسية وفي الهاويات المثيرة للدوار حيث كانت الإنسانية تحقق قدرها الإجماعي. وفي نهاية هذا الهبوط، عندما بلغت الإنسانية إلى الدرجة الدنيا، كانت الجموع ذاتها تعج.

وهكذا، فإن هوغو لم يبتكر الموضوعات الخاصة بأدب الإنسان السفلي، على الرغم من أنه ضخّم نتائجها. ومن دون أن يعرف أولئك الذي نقلوا هذا الأدب، فقد كان موضوع إعداد جَماعي في السنوات 1840 ـ 1850، وذلك مع الحرص على الاعتراف بانبثاق واقع جديد والتعريف به: هو واقع عامة الشعب (La Masse).

ميثولوجيا تاريخية

إن ابتكار أشكالٍ مستحدثة للتآلف الاجتماعي، كما رأينا منذ قليل، ترافق مع التطور النوعي لأنظمة رمزية، وهي تعابير انطوائية عن عالم عميق غارق في الحميمية الشديدة والمخيفة من وجوده الديماسي. ولكننا، ونحن نحصي هذه الصور للإنسان السفلي، هل تتبعنا فقط استكشاف متخيل نموذجي ـ أصلي (Archetypal) يذكّر مضمونُ موضوعاته بما جمعه باشلار (Bachelard) في دراسته عن **الأرض وأحلام الإرادة** (*La Terre et les rêveries de la volonté*)؟

في هذه الحال، لا يلبث فكر مغرق في القِدم منعكس في هذه الصُّوَر البدائية أن يُنتزَع من هواجسه الخاملة والقديمة حتى يعود فيُغرَق فيها من جديد، مستسلماً لنماذج تصوّر لاواعية. وبإمكاننا أن نعتقد أن هذه النماذج تتمتع دائماً بخاصة هي أنها تعمل بذاتها، ولا تحتاج إلى أن تُنتَج، أي من دون أن تكون محددة تاريخياً. إنّ وصفاً كهذا مع ما يَنتج عنه من تثبيت، ليس كافياً، وذلك لسببَين. من جهة، لأنه بحجّة الكشف عن آلية تصور خادع أو وهم، فهو على العكس يعيد إنتاجه من جديد، مُرجئاً إمكانية معرفة فعلية لمضمونه الموضوعي التي يذيبها

في حركة صوره. من جهة ثانية، وبواسطة إعادة الإنتاج هذه، يثبّت بشكل دائم مساراً فكرياً ويمنحه نوعاً من الثبات الدائم، وذلك بقطعه عن أي تأثير اجتماعي يخضع له. لذلك لا يكفي أن نعاين صوراً: بل ينبغي أيضاً أن نفهم كيف ولماذا، أي في أي حدود استطاعت هذه الصور أن تتدخل بفعالية، بحيث تؤثر، ليس فقط في الأفكار والخطابات، بل أيضاً في حياة الناس الواقعية. يُفترَض أن تسمح فكرة الميثولوجيا التاريخية بالإجابة عن هذه التساؤلات.

يبين في صفحة كتبها ماركس سنة 1857، وهي غالباً ما شُرحت، أنَّ المجتمع الصناعي الرأسمالي «وصل إلى مرحلةٍ من التطور تنتفي معها كل علاقة ميثولوجية بالطبيعة، كل علاقة مولّدة للأساطير، وهي تفرض إذاً على الفنّان مخيلة مستقلة عن الميثولوجيا»[40]، ولا تحتفظ إلا بعلاقة حنين بالأحلام المرتبطة بطفولة غابرة استَلْهمت منها كلُّ آثار الفن اليوناني. لا يأخذ هذا التحليل كل معناه إلا إذا ربطناه بالافتراضات التي تدعمه ضمنياً وتبرّره: أي بنظرية تقدمية لمراحل التطور الاجتماعي، كل مرحلة منها تمحو أو تستوعب في تقدمها آثار حالاتها السابقة. وكذلك بالفكرة القائلة إن المجتمع الذي يُعتبَر الأكثر «تقدماً» ينبغي أن يكون كذلك المجتمعَ الذي تفصله المسافة القصوى عن النماذج الفكرية المعتبرة قديمة، كنماذج الميثولوجيا مثلاً. يعود هنا، بشكل بالغ التبسيط، عددٌ من الموضوعات التي سبق أن عالجها هيغل: منها موت الفن المؤوّل كتعبير متميز عن فكر رمزي، وموضوع الغائية

(40) انظر: Karl Marx, «Introduction à la critique de l'économie politique,» dans: Karl Marx, *Contribution à la critique de l'économie politique*, traduit de l'allemand par Maurice Husson et Gilbert Badia (Paris: Editions sociales, 1957), p. 174.

المنطقية التي تحكم التطور التاريخي كأنها نوع من «العناية الإلهية» وتدفعه دوماً في الاتجاه ذاته. انطلاقاً من تأمل فكري كهذا، توصّل ماركس إلى الاعتراف بشكل جديد للتخيل «مستقلّ عن الميثولوجيا».

ولكن المجتمعات المسماة «متطورة» لديها هي أيضاً أنظمتها الرمزية البدائية التي لابد منها لكي يُنشأ نمط العلاقة بالواقع الذي يعين نوع هذه المجتمعات، فرنكنشتاين (Frankenstein)، نيمو (Nemo)، طرزان (Tarzan) هم بالنسبة إلى العالم الحديث ما كانت عوالم الجنّ والغيلان في **الأوديسة** بالنسبة إلى لحضارة الهوميرية: صور بطولية تحيي التصورات الجماعية التي تتجسد فيها وهمياً العلاقات الخيالية التي يقيمها الناس مع ظروف وجودهم الواقعية. إذا ظهرت هذه التصورات غالباً في أشكال قديمة، فليس ذلك لأنها تتجذر في نوع من حالة فطرية من الحضارة، وإلى هذه الحالة تعود سذاجتها الأصلية، بل لأنها تعكس في تسلسلٍ أسطوري للبدايات، العلاقات التي تعبّر عنها بحسب الظروف.

كل ميثولوجيا تاريخية في شكلها كما في معناها، وكل حقبة من الزمن، تُعِد الميثولوجيا التي تناسب حاجاتها المادية والثقافية: هذه الميثولوجيا تسمح لها، عبر نظامٍ من الصور، أن تعمم تفسيراً لظروف وجودها الجماعي، يُقبَل عُموماً، مع المخاوف والآمال الخاصة بها. لذلك، صُور الإنسان السفلي التي تَعبُر النصوص السردية والنظرية التي اقترحنا تحليلاً لها منذ قليل، ليست النماذج الأصلية (Archetypes) العريقة في القِدم لمتخيل شامل مستقلّ عن الواقع التاريخي والاجتماعي، يعبّر عن نفسه بواسطتها: بل هي جزء من هذا الواقع وهي تُسهم في تكوينه. يبقى فهمنا للمجتمع الفرنسي في القرن التاسع عشر ناقصاً إذا لم نُعنَ بتضمينه هذا النتاج الأسطوري الذي رافق نظامُه الخوارقي (Fantastique) تحوّل العلاقات بين الدولة والمجتمع، وبروز ما بُدئ بتسميته في ذلك

العصر المسألة الاجتماعية، وهو بروز ملازم لهذا التحوّل.

وهكذا، وبعكس ما يوحي به ماركس في مسوّدة بقيت غير مكتملة، ولم يُصدرها مطبوعة، فإنّ أخْذ هذه الميثولوجيا الجماعية بالحسبان هو أبعد من أن يقود إلى سوء معرفة للواقع الاجتماعي الذي كان من الممكن أن «ينعكس» من خلالها، إذ إنه لابد منه لمعرفة كيفية عمل هذا الواقع باعتبار أنها تؤلف عنصراً ضرورياً منه. بتقديم الصُوَر الخيالية للإنسان السُّفلي، كما رسمها بأشكال مختلفة كتّاب هذه الفترة سواء كانوا كتّابا صغارا أم كباراً، بدل أن يبعدنا عن التحليل الموضوعي لأشكال العلاقات ذات الطابع الاجتماعي الفعلية التي طرحتها، فإننا نقيم له بعدا أساسياً، وذلك بأن نعيد ليس تشكيل ما يمكن أن يُدعى بسطحية «عقلية»، بل تشكيل بنية فكرية حقيقية، هي الشكل المعرفي الملازم لهذا المجتمع والمتكيف مع ظروفها التاريخية بنوع خاص. إذا كنا قد قارنّا نصوصا مقتبسة من ماركس وتوكفيل بنصوص أخرى كتبها سو أو هوغو، وإذا كنا قد بينا أن أنظمة تصوّر متشابهة تعمل فيها، فإنّ قصدنا لم يكن قطّ أن نبتذل المضمون معلنين أنّ كل شيء ليس في النهاية إلا أدبا: بل المقصود هو إظهار فرادة هذا المضمون، وكيف أن كتابات سردية تستطيع، على طريقتها، ليس فقط أن تحمل، بل أن تنتج أشكالاً فكرية تعبِّر مباشرة عن واقع تاريخي محدد، وهي تجعله يُفهم في الوقت نفسه الذي تفسح المجال فيه لتصوره.

وباعتمادنا مثل هذا الطرح، لا نرانا بعيدين كثيراً عن مفهوم الـ «إبستيمه»(*) (Epistémé) كما أدخله فوكو (Foucault) وحدده في كتابه **الكلمات والأشياء** (*Les Mots et les choses*). يدلّ هذا المفهوم

(*) Epistemé: في فلسفة فوكو، شبكة مغفلة من الإرغامات، انطلاقاً منها تُعَدّ الأشكال المعرفية الخاصة بكل عصر، مواضيع المعرفة ومفاهيمها.

بالفعل على الشكل التاريخي «للمعرفة» الذي يسبق اكتساب معارف خاصة والذي يحدد لها مسبقاً الحيز الذي تأخذ فيه مكانها في الوقت نفسه الذي تجد فيه هذه المعارف دلالاتها ومواضيعها، فكأنّ هذه «المعرفة» إذ تسبق نفسها تحدد مظاهرها الحسّية الخاصة بها، فبحسب فوكو، تكوّن في القرن التاسع عشر، ومن دون شك برابط مع إقامة أشكال «ديمقراطية» جديدة للمجتمع، مستوى جديد للمعرفة في قطيعة تامة مع الأشكال التي سبقتها: هذه القطيعة مرّت بين نمط من المعرفة منتشر على سطح راكد لمكان تمثيلي لا سماكة له، ونمط آخر، عكس ذاك، انحفر صوب الداخل وفق بُعد لم يعد أفقياً، بل صار عمودياً[41]. عندئذٍ، فإنّ النشاطات الأساسية الثلاثة التي من خلالها يُحدَد الواقع الإنساني وهي العيش والكلام والعمل، بدأت تُفهَم انطلاقاً من التجذر الذي أصبح يحدد عناصرها ويجعلها تتواصل بواسطة منظور جديد في العمق الذي استمدت منه أيضاً تماسكها.

(41) «إن فضاء المعرفة الغربية أوشك الآن أن ينقلب: فمنهج التصنيف (La Taxinomia) الذي كانت مساحته الكبيرة الشاملة تمتد في ترابط مع إمكانية رياضية Mathesis، والتي كانت تشكل ذروة المعرفة... سوف ينتظم وفقاً لعمودية غامضة... وهكذا ابتدعت الثقافة الأوروبية لنفسها عمقاً حيث سيطرح، ليس موضوع التماثلات (Identités) والخصائص المميزة، والجداول الدائمة مع جميع طُرقها ومساراتها الممكنة، بل موضوع القوى الدفينة الكبرى النامية انطلاقاً من نواتها الأولية والمتعذرة المنال، وموضوع الأصل والسببية والتاريخ. منذ الآن، لن تأتي الأشياء لتتمثل إلاّ من عمق هذه الكثافة المنعزلة في ذاتها، مشوشة ربما. وقد أصبحت أكثر قتاماً بسبب ظلمة هذه الكثافة، ولكن متشابكة ببعضها تشابكاً متيناً سواء كانت مضمومة أو موزعة، فهي مجموعة جمعاً لا رجوع عنه بالقوة التي تكمن هناك في هذا العمق، فالصور المرئية وروابطها، والبياضات التي تعزلها وتحيط بمظاهرها الجانبية. لن تُعرَض لأنظارنا إلاّ مؤلفة تأليفاً، وقد ترابطت في ذلك الليل الكامن في الأسفل الذي يحركها مع الوقت»، انظر: Michel Foucault, *Les Mots et les choses: Une Archéologie des sciences humaines* (Paris: Gallimard, 1966), chap. 8, pp. 263-264.

في أفق هذه الـ «إبستيمه»، فإن المظهر الذي كشفه وجود الإنسان السفلي، أصبح حقيقة جوهرية للإنسان (L'Homme) بشكل عام، أي حقيقة منطوية على ذاتها بشكل ملغز وفق عملية استبطان تمنح الذات ـ الموضوع استقلالاً مثالياً، فالصور التي استُخدمت للإيحاء بهذه الحقيقة الجديدة كانت إذاً غير منفصلة عن ميتافيزيقا الانتهائية (Finitude) التي يجهلها النظام التصوّري الكلاسيكي، إذ يُفترض وفق هذا النظام، ألاّ تكون للواقع الإنساني علاقة إلا بنفسه وبعالمه، وهكذا يُشرَح هذا الواقع بنشر جوهره الذي هو أيضاً حصيلة نشاطه. ما كان موضوع صراع في مغامرات رودولف (Rodolphe) وفلور دو ماري (Fleur - de - Marie) كما في مغامرات جان فالجان، هو ولادة هذا العالم الإنساني بحصر المعنى، أو المعتبر أنه كذلك، مع التفكير الأنثروبولوجي الذي يُفترَض أنه يتضمن التفسير الصحيح.

أين كان يقف فوكو لكي يفكّك آليات المعرفة هذه ويتحقق من متغيراتها؟ بتسمية مشروعه **أركيولوجيا المعرفة** (*Archéologie du savoir*) أجاب عن هذا السؤال، ذلك أن مفهومه للـ «إبستيمه» لا يمكن أن تكون له دلالة نظرية معطّلة المفعول وأن تتمكن من البقاء خارج مجال موضوعها: ولكن من حيث هو بحث عن هذه الأحداث السرية والخفية، التي تحوك وراء أنظمة المعارف نسيجَ احتمالاتها، فإن مفهومه يقع بالضرورة في مستوى «إبستيمه» العمق الذي ظهر في أول القرن التاسع عشر والذي لايزال إلى اليوم يمنح أفقه لتفكيرنا. ولكي نقتنع من ذلك يكفي أن نعيد قراءة التوطئة المطبوعة على غلاف **الكلمات والأشياء**: «ليس المقصود هنا «تاريخ» العلوم الإنسانية: بل المقصود تحليل طبقتها السّفلى، والتفكير في ما يجعلها حالياً ممكنة، أركيولوجيا لما هو معاصر لنا». إن معرفةً تغْرز

موضوعها في أعماق التاريخ والحياة، لا يمكن أن يُعترَف بها أنها كذلك إلا إذا أعيدت إلى «منطقتها السُّفلى» وفق المنحى العمودي الذي يكوّنها في الجوهر.

إن معرفة كهذه، موجّهة بشكل هاجسي إلى الأسفل، الذي هو مكان إنتاج حقيقتها بامتياز، لم يكن لها إذاً قيمة النموذج الأوّلي، ولو كانت تنعكس من خلال التعبير عن الأصول. ولكن هذه المعرفة مرتبطة بوجود نمط من المجتمع معين، وهو المجتمع الذي يخصّص مكاناً للإنسان السفلي. هكذا فإن الصور الرمزية التي بواسطتها كانت تحدده، في هذا الموضع المعترَف به أنه موضعه، وفي هذا المجتمع الذي ينتمي إليه، لم تكن سوى التعبير عن «معرفته»، معرفة ذاته التي كان هذا المجتمع يحضّرها وهو يُعد الأعضاء التي تدير شؤونه. ذلك أن المجتمع مع إنشائه البُنى الثابتة إلى حد ما، التي تضمن نظامه، إذ تسمح له بتَشكيل علاقات السلطة التي يُبنى عليها، يثير في الوقت ذاته مجمل المعاني المشتركة التي يعكس المجتمعُ فيها هذا النظامَ ومجمَل نتائجه: بالنسبة إلى المجتمع الديمقراطي الذي نُظِّم نموذجُه شيئاً فشيئاً بعد أواخر القرن الثامن عشر، فإن فكرة أن «الحقيقة كامنة في الأسفل» أخذت دور هذا المفهوم المشترك، وقد اتخذت قاعدة مانحةً مواضيعها لجميع خطابات هذا المجتمع.

إنَّ الكتّاب، وبعلاقتهم بتكوين هذا الشكل الفكري، مارسوا مسؤولية جوهرية: إنهم هم الذين ابتدعوا الأشكال الحسية لعرضها، مانحين إياها مظاهر تخيلاتهم. ولكنْ ينبغي علينا، «في ما وراء» هذه التخيلات و«في عمقها»، أن نعرف كيف نتعرف إلى المعرفة التي، دفعةً واحدة، كانت تعمل في هذه التخيلات وتتحقق فيها في الآن ذاته: الفلسفة الأدبية لعصر ما، وقد تجسّدت في الميثولوجيا التاريخية للإنسان السفلي.

الفصل السادس

جورج باتاي والانقلاب المادي

إنَّ إعادة إنشاء فكر سنة 1848 بتحديد موقعه تاريخياً، انطلاقاً من شهادة كتّاب تلقّوا مباشرةً تعاليم هذا الفكر وأسهموا في الآن ذاته في إنتاجه، لا يطرح قضايا يصعب تجاوزها، مادام هذا الفكر الذي حاولنا إذ ذاك أن نعرّفه بأنه ذو نزعة صوفية يبدو أنه ينتسب إلى عصر يختلف عن عصرنا: من خلال المسافة التي تفصلنا عنه، يبدو سهلاً علينا أن نحيط بجانبه، مادام يتكشّف عن مضمون أشياء تبدو أنها أصبحت من الزمن الغابر. هل ينبغي أن نستنتج من ذلك أن مجمل موضوعات الظلمة والعمق كما استُخرجت من قراءة نصوص هوغو بنوع خاصّ والتي أعيد وضعها في الشبكة الرمزية حيث تأخذ في داخلها كل معانيها، أصبحت اليوم بالية، وأن آداب القرن العشرين التي تنتسب إلى الحداثة الجديدة، ستقلّل من شأنها، لكي تثير أو تستغل أنظمة ثقافية جديدة بالاعتماد على مراجع أخرى؟ إن المقاطع التي ذكرناها لفوكو في آخر الفصل السابق تظهر أن لا شيء من ذلك قد حصل وسنتأكد من الأمر لدى قراءة نصوص لجورج باتاي (Bataille). ثم لسيلين (Céline)، وهي تشهد على بروز هواجس مماثلة، مرتبطة هي أيضاً بتصورات للبُعد

العمودي وللانقلاب، ذات رسوخ خاص، حيث أعيد اكتشاف مؤلفات ماركس في شبابه حوالي سنة 1930. ويمكن ذلك أن يعني أن «فكر» القرن التاسع عشر والقرن العشرين المتميزين بالأشكال الفكرية النظرية والخيالية التي تؤلّف ما دعوناه ميثولوجيتهما التاريخية، هما في علاقة تواصل تجعلهما معاصرين: فكأنّ خطاباتهما تنتشر عبر نظام واحد.

إنَّ نصوص باتاي التي سندرسها لا تنتمي إلى فئة السرد الخيالي، ولكنها تنتسب إلى فئة المحاولات الفكرية المجاورة للتفكير الفلسفي، والمحافظة في الآن ذاته على بُعدها الشعري: إذ تعالج هذه النصوص مسألة نظرية أساسية، هي مسألة المادية، فإنها ترفض التجريد والعمومية وتبقى مرتبطة برهانات أدبية صِرفة، حتى ولو كانت في جزء منها منبعثة من سياق سردي. كتابة باتاي، أكثر من أي كتابة أخرى مطبوعة بهذه الحركة المستمرة، بهذا التبادل بين التخيل والتفكير، في عملية «قلب» المادية، حاول باتاي أن يقدم نقداً شعرياً لها، بواسطة مفاهيم تعمل في آن واحد كصُور وكمفاهيم، من نوع تلك التي رأيناها تعمل في سياقات شديدة الاختلاف ظاهرياً.

لا شك أنّ باتاي لم يضف شيئاً على التاريخ العقائدي للمادية، أو أنه لم يضف شيئاً يُذكر: حتى إنه لا يمكن أن يُعتبر «مادياً» باعتبار أنه لم يُعد نظرية «مادية» للمذهب المادي، وهو مع هذا لم يدع ذلك قط، فهو إذا استخدم في بعض آثاره الأولى المرجع المادي لكي يميز نفسه، فقد فعل ذلك بمعنى التطلب، واتخاذ موقف له دلالة السؤال، ما يشبه إعادة بحث الموضوع: إذا كانت هذه المسيرة الفكرية لاتزال تساعد على تحديد موقف مادي، فبقدر ما تبرز ما يطرحه الموقف المادي من مشكلة. مداخلات باتاي النظرية التي سنحيل إليها هنا، تقع في حدود 1929 ـ 1930 زمنَ

إحيائه مجلة **وثائق**[1] (*Documents*): بتفضيلنا هذه الفترة المحددة التي تتوافق مع نشره آثاره الأولى، سيكون ربّما من الممكن إدراك هذا الموقف المادي في مرحلة ولادته، عندما ارتسمت معالمه بأقصى حدة، بل بإسراف في الحدة، معلناً في الآن ذاته المظاهر المتناقضة للظروف الفكرية والثقافية التي تحدد موقفه في داخلها، وقد تمثلت هذه المظاهر بنوع خاص في النقاش الذي دار وقتئذٍ بين باتاي وبروتون (Breton).

«باتاي» الشاب

كان عمر باتاي سنة 1929 اثنتين وثلاثين سنة. كان قد نال سنة 1922 شهادة «مدرسة شارت»[*] (L'Ecole des Chartes) بتحقيقه ونشره قصة شعرية من القرن الثاني عشر **نظام الفروسية** (*L'Ordre de la chevalerie*). بعد ذلك، بدأ يعمل في المكتبة الوطنية حيث دخل إلى قسم الميداليات قبل أن ينتقل إلى قسم المطبوعات، في هذه الفترة كان قد نشر القليل: نشر سنة 1917 نصّاً قصيراً ذا استيحاء، **كاثوليكي محدث** (*Néo-catholique*)، خصّص لنوتردام دو ريمس (Notre- Dame de Reims)، وقد كتبه بعد إقامته ما يقرب من سنة في أحد الأديرة[2]، وفي سنة 1926 نشر مختارات من **القصائد**

(1) انظر: Michel Leiris, «De Bataille l'impossible à l'impossible Documents,» *Critique*, nos. 195-196 (août-septembre 1963).

(*) معهد أُسّس سنة 1821 في باريس يخرّج اختصاصيين في علم الوثائق والمكتبات.

(2) هذا النصّ الذي نُبش بعد وفاة باتاي، يسجّل نوعاً من نقطة منفّرة لجميع آثاره التالية التي تبدو مراحلها أنها قُطعت من أجل إلغائها. حول هذه النقطة انظر التأملات التي توسّع فيها هوليه في كتابه المهمّ عن باتاي، انظر: Denis Hollier, *La Prise de la concorde: Essais sur Georges Bataille*, le chemin (Paris: Gallimard, 1974).

الهجائية في القرون الوسطى (*Fatrasies*) في **الثورة** السوريالية[3] من دون ذكر اسمه، وكان هذا إسهامه الوحيد في الحركة السوريالية. هذا بالإضافة إلى بعض المقالات التي ظهرت سنة 1928 في مجلة **أريتوز** (*Aréthuse*) حول العملات في الشرق القديم، وتقرير مهم في موضوع معرض مخصّص للفن المكسيكي نُشر بعنوان **أميركا المفقودة** (*L'Amérique perdue*)، في **دفاتر جمهورية الآداب والعلوم والفنون** (*Cahiers de la république des lettres, des sciences et des arts*)، حيث عُرضت بإيجاز موضوعات الإنفاق والتضحية، وأخيراً، وهذا هو الأهم، وخلال سنة 1928 تحت اسم مستعار هو اللورد أوخ (Lord Auch)، **تاريخ العين** (*Histoire de l'œil*)، وهو أول نص فاضح لباتاي، الذي لن يكف بعد ذلك عن العودة إلى المواضيع العامة للإيروسية[4].

لنذكر بعض المعلومات الدقيقة عن تكوين ثقافته الفلسفية:

كان باتاي قد حضّر وحده شهادة البكالوريا التي تقدم لنيلها كمرشّح حر، خلال الحرب العالمية الأولى، وكان قد انتقل إلى أوفرن (Auvergne) مع بعض أفراد أسرته. وفي لندن، سنة 1920، حيث كان يعمل في «المتحف البريطاني» في إطار دروسه في «مدرسة شارت» لا شك أنه استمع إلى محاضرة لبرغسون (Bergson) صدر في ما بعد نصّها المعدَل ضمن كتاب **الفكر والمتحرك**[5] (*La Pensée*

(3) انظر: *La Révolution surréaliste*, no. 6 (1926), pp. 2-3.

(4) لا شك أن الكتابة الإباحية مثّلت عند باتاي وسيلة فضلى، في هدف إعادة إنشاء ظروف أدب سرّي، اصطناعياً، موازٍ وهامشي، وفق الهدف الذي أعلنه في إحدى أشهر عباراته: «أنا أكتب لكي أمحو اسمي».

(5) المقصود عرض لأهم موضوعات فلسفة برغسون، حيث يخلص إلى قلب التمثيل المألوف للعلاقة بين الممكن والواقع: «إنما الواقع هو الذي يتحول إلى ممكن وليس الممكن =

(*et le mouvant*. نعرف جدول الكتب المستعارة من «المكتبة الوطنية» التي تشهد باهتماماته المتقلبة: من بين الأسماء المذكورة نجد أسماء نيتشه الذي عرفه منذ سنة 1922[6]، وهيغل الذي درسه سنة 1925 في ترجمات **فيرا** (*Vera*) القديمة، وقد اعتمدها بروتون في الفترة ذاتها، وكذلك فرويد (Freud) في الفترة التي خضع فيها باتاي ذاته للتحليل من قِبَل الدكتور أدريان بوريل (Adrien Borel) الذي كان يهتم أيضاً بـ ليريس (Leiris) وكينو حوالي سنة 1926[7]. ومنذ العام 1925، كان باتاي قد أقام علاقات متواصلة بالفيلسوف الروسي ليون شستوف (Léon Chestov) الذي هاجر إلى فرنسا[8]: لابد أن هذا الفيلسوف قد أيقظ اهتمامه بأفكار باسكال (Pascal) وكيركيغارد (Kierkegaard) ودوستويفسكي (Dostoïevski) «المأسوية».

أخيراً، لابد من الإشارة إلى أن باتاي قد اطّلع باكراً على أبحاث موس (Mauss) بواسطة ميترو[9] (A. Métraux) الذي كان زميله في «مدرسة شارت». ومن بين هذه الأبحاث **محاولة في الهبة**

= الذي يصبح واقعاً»، انظر: Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant*, 3ème édition (Paris: PUF, 1955), p. 115.

لا شك أنّ توجّه هذه الفكرة الديناميكي والمنفتح قد أثّر في باتاي وإلى حدّ ما ألهمه.

(6) يبدو أنه تأثّر تأثراً خاصاً بقراءة «في ما يتعدى الخير والشرّ».

(7) انظر: Elisabeth Roudinesco, *La Bataille de cent ans: Histoire de la psychanalyse en France* (Paris: Editions Ramsay, 1982-1986), pp. 358-359.

(8) شارك باتاي بالترجمة الفرنسية لكتاب شستوف (Chestov)، انظر: Lev Isaakovitch Chvartsman Chestov, *L'Idée de bien chez Tolstoï et Nietzsche, philosophie et predication*, traduit du russe par T. Rageot-Chestov et G. Bataille, introduction de Jules de Gaultier (Paris: J. Vrin, 1949).

(9) انظر: Alfred Métraux, «Rencontre avec les ethnologues,» *Critique*, nos. 195-196 (août-septembre, 1963), p. 683.

(*Essai sur le don*)، الـتـي ظـهـرت سـنـة 1925 فـي (*L'Année Sociologique*)، وتتضمن خاتمتها إمكانية التقريب بين علم الاجتماع والتحليل النفسي في علاقتهما بدرس ظواهر اجتماعية وعاطفية للتناقض الوجداني. وبشهادة ميترو نعرف أن باتاي كان متأثراً بنوع خاص بعبارة تلفّظ بها موس في أحد دروسه: «لقد وُضِعت الممنوعات لكي تُنتهَك».

كل هذه التجارب الفكرية تلقي الضوء على النصوص التي كتبها ونشرها باتاي بين 1929 ـ 1930: يجب ألاّ ننسى أن هذه النصوص قد سبقت مشاركته في «Critique sociale» لسوفارين (Souvarine)، التي سوف تكون المناسبة للالتقاء بسيمون فاي (Simone Weil) وقبل أن يدخل كذلك في علاقة بفيلسوفين روسيين آخرين مهاجرين إلى فرنسا، هما كويريه (Koyré) وكوجيف، وهما اللذان سيمنحان ثقافته الفلسفية تطوراً جديدا.

ما من واحد بين المراجع التي عددناها يذكر المادية ولا حتى يقترب منها ظاهريا. مع ذلك، في سلسلة المقالات التي نشرها باتاي في مجلّة **وثائق** (*Documents*)، وبعضها له طابع نصوص فلسفية حقيقية، كانت المادية دائماً الموضوع المطروح بحيث إنها كانت توجّه تفكيره النظري توجيهاً ديناميكياً. لماذا المادية؟ وأي مادية هي المقصودة؟

شارك باتاي في كل عدد من أعداد **وثائق** التي كانت في أول عهدها نوعاً من مجلة فنّية: كان يعالج فيها المواضيع الأكثر تبايناً والأبعد تلاؤماً ظاهرياً والتي كانت تجمع بينها فقط محاولة رسم مخطط لميثولوجيا الحياة اليومية[10]. قد نرانا مدفوعين إلى إقامة

(10) هذا الهدف كان قد حُدّد في النص العام الذي قُدّمت به المجلة، ويبدو أن =

مقارنة بين هذه المسيرة الفكرية والبحث عن الخارق والغريب الذي قام به في الوقت ذاته وبطريقة منهجية السورياليون، وكأن باتاي تقاطع معهم في منظار التحويل الشعري للواقع. ولكن هذه النقطة هي التي عارض فيها بروتون منذ البداية: ذلك أن بحثه غير المترابط قصداً، وذا المنحى المزدوج الدلالة ـ هذا هو جوهر القضية في الموقف الذي تبناه باتاي ـ كان يهدف لا لنشْر الاطمئنان أو إحداث الإغواء، بل لخلْق الحيرة والقلق، وفي سبيل ذلك كان يلجأ إلى الوسيلة الفضلى، السخرية، وهي على طرف نقيض من روح الرصانة والجلال اللتين يبشّر بهما بروتون، فالنصوص المنشورة سنة 1929 في الأعداد السبعة للسلسلة الأولى من **وثائق**، كانت تمثّل أفضل تمثيل هذا الاتجاه وهذا القصد في إحداث الصدمة الذين كانا يحييان هذه السلسلة من المقالات.

السلسلة الأولى من مجلة «وثائق»: اللجوء إلى الفضيحة

في العدد الأول من مجلة **وثائق** (*Documents*) الذي صدر في شهر نيسان/ أبريل سنة 1928، هناك دراسة موقّعة باسم باتاي موضوعها **الحصان الأكاديمي** (*Le Cheval académique*). هذه الدراسة التي تنطلق من تأملات في الرسم الحيواني على العملات الغالية (Monnaies gauloises) أفضت إلى تفكير عام يتناول مجالات فلسفة الطبيعة وفلسفة التاريخ. كانت فكرة النص المركزية أن التطور الطبيعي

واضعه هو باتاي. «نواجه هنا، بشكل عام الأحداث المثيرة للقلق، تلك التي لم تحدّد معرفتها، في هذه الأبحاث المتعددة، طابع النتائج أو المناهج العبثي أحياناً، بدل أن يُستر كما يحدث ذلك دائماً مراعاةً لقواعد اللياقة، فإنه سيشدَّد عليه عمداً، وذلك بغضاً للامتلاء ومن أجل الفكاهة، على حد سواء»، انظر: Georges Bataille, *Documents*, édition établie par Bernard Noël (Paris: Mercure de France, 1968), p. 12.

كالحضارة الإنسانية، ينموان بين نظامَي مرجعية متضادَين: نظام كلاسيكي، **من جهة**، يعتمد على الانضباط والاعتدال، **ومن جهة أخرى**، عنف وحشي يتصف بالمغالاة. اعتبر باتاي على الفور نزعة الفكر العفوية إلى وصف هذه المغالاة وصفاً سلبياً بتعابير العيب والنقص[11] أنها نزعة «مثالية»، وقد واجهها بضرورة التفكير بقوى عدم الانضباط باعتبارها «إسرافاً إيجابياً»[12]، أي بتعابير تنفي أي مرجع إلى السلبية. انطلاقاً من ذلك، كانت ترتسم صورتا تفكير ستلتقيان، في ما بعد، في جميع تأملات باتاي اللاحقة. أولاً فكرة القطبية (وجود قطبَين) التي تتحكم بالانتشار التناوبي لحركة ثنائية ومنقسمة، ولكي يتجنب باتاي الاهتمام بإيجاد حلّ لهما، لم يتكلم عن تناقضات، بل عن تعارضات: وهذه التعارضات، من منظار التكرار وليس الانتشار، عليها أن تمزّق الواقع بشكل دائم، وفي ذلك إذاً رجوع إلى مفهوم نيتشوي لا هيغلي، وفي اتجاه مضاد جوهرياً للديالكتيك.

من جهة أخرى، هناك تصوّر الانقلاب بالمعنى الدقيق، بحيث إن الفكر الأصيل هو الذي يقلب الوضع الظاهر للأشياء: لابد أن يحملنا هذا على التفكير بحضور هذا الموضوع حضوراً ملحّاً في مؤلفات ماركس في عهد شبابه[13].

---

(11) يمكن أن نرى هنا صدى للبراهين التي يقدمها برغسون في بحثه عن **الممكن والواقع** (*Le Possible et le réel*)، في موضوع تفسير اللانظام كغياب للنظام.

(12) انظر: Georges Bataille, *Oeuvres complètes*, 12 vols., présentation de Michel Foucault (Paris: Gallimard, 1970-1988), vol. 1: *Premiers écrits, documents*, p. 160.

(13) وسائل إقامة توليف بين أفكار ماركس في عهد شبابه وأفكار نيتشه، تبدو أنها معطاة بواسطة نوع من نزعة هيرقليطية بدائية: «كل الانقلابات التي يبدو أنها تنتسب بشكل خاص لليل الإنساني، ليست سوى مظهر من مظاهر هذا التمرد المتناوب، ترجح عنيف، =

تضمَن العدد الثاني من السلسلة الأولى لمجلة **وثائق** الصادر في أيار/ مايو سنة 1928، مشاركتَين لباتاي: دراسة عن «رؤيا سان ـ سيفير» (Apocalypse de Saint-Sever) مخصّصة لزخرفات مخطوط إسباني من القرن الثامن، اكتشف فيها باتاي التقريظ الساذج والوحشي لقدرات الرعب، «التعبير المباشر عن التحولات المبهمة ـ وهي لذلك أكثر دلالة ـ بقدر ما هي ناتجة عن بعض الميول الحتمية»(14).

من جهة أخرى، افتُتح في المجلة باب جديد واستمرّ بانتظام في الأعداد التالية هو «المعجم النقدي» وقد قُدم هذه المرة بملاحظة لباتاي عن الفن المعماري، الذي هو مظهر «الوجود المثالي للمجتمع، الذي يأمر وينهى بسلطان»(15). هذا «الفن المعماري» يرمز إلى الشكل المتجسد في فكرة والذي ينفّذ بواسطتها علاقة سيطرة من أجل إخفاء اللاشكل: «الانقلاب» المادي عليه أن يواجه بالضبط هذا التصور، كاشفاً عن طابعه السلبي والارتكاسي بشكل جوهري.

كان العدد التالي الذي صدر في حزيران/ يونيو 1929 يتضمن أيضاً نصَين لباتاي لعلهما الأهم في هذه السلسلة الأولى من مجلة **وثائق**، وهما: مقال عن «لغة الزهور» ومدخل جديد من «المعجم النقدي» يتناول «المادية».

يثور مع حركات غضب، وإذا واجهنا، بشكل اعتباطي، في فترة زمنية قصيرة، تتابع ثورات دامت بلا انتهاء، فهي تضطرب وتزبد كموجة في يوم عاصف»، المصدر نفسه، ص 163.
ولنورد كذلك هذا المقطع: «القرود والغوريلات القبيحة المنظر من فصيلة الخيل لدى الغاليين (Gaulois) هذه الحيوانات ذات الأطباع القذرة والشديدة القبح، مع ذلك هي ظهورات هائلة، معجزات مدهشة، فهي تشكّل هكذا جواباً حاسماً من الليل الإنساني، المثير للسخرية والمخيف، على تفاهات وعجرفات المثاليين»، المصدر نفسه، ص 162.

(14) المصدر نفسه، ص 169.

(15) المصدر نفسه، ص 171.

كان النص حول لغة الزهور تعليقاً على صُوَر فوتوغرافية مكبّرة تمثّل أعضاء جنسية نباتية: انطلاقاً منها عرض باتاي ملاحظة حول المنطق الطبيعي للوجود والذي دعاه **ذكاء الأشياء الغامض**[16]، في مبدأ هذا المنطق يكمن تعارض قيم أساسي تتحكم فيه قطبية الأعلى والأسفل التي تشهد على «أنّ للطبيعة النباتية قراراً غامضاً»[17]. هذا القرار يُعبَّر عنه بنوع من لغة قبل اللغة: لغة «الهيئة» السابقة للغة الكلمات، وهي تمهِّد «لقيَم الأشياء الحاسمة»[18]. هذه التقييمات لا تقتصر على أحكام تقيس الواقع بمقاييس خارجية من قبيل الملاءمة والمنفعة، بل هي بالأحرى أحكام الواقع ذاته، مؤكّدة بشكل أوّلي وفوري توجهاتها الأساسية. هذا التعبير المباشر السابق حتى للاتجاه نحو الترميز يعني، بحسب باتاي، أن حقيقة الأشياء ممثّلةً هنا بالطبيعة النباتية، غير قائمة في حركة نحو التسامي كأن تدفعها من الأسفل نحو الأعلى وفق توجّه متصاعد أو تقدمي، بل هي حاصلة، على عكس ذلك في ما يشدها إلى الأسفل، ويردها دائماً من الأعلى إلى الأسفل، أو لكي نستعيد تعبيراً استخدمه ماركس في أول «الأيديولوجيا الألمانية»، مُنزلا إياها من السماء إلى الأرض[19]: هكذا، وفق ديناميكية دورية واحدة في قلْب القيَم وعلاقاتها

---

(16) المصدر نفسه، ص 174.

(17) المصدر نفسه، ص 173.

(18) المصدر نفسه، ص 174.

(19) «بالفعل، تمثل الجذور الوجه المعاكس الكامل للأجزاء المرئية من النبتة، ففي حين ترتفع هذه بسموّ، تغوص تلك قبيحة ولزجة في باطن الأرض، عاشقة النتانة كما تعشق الأوراق النور. هناك ما يدعو للملاحظة وهو أن القيمة الأخلاقية التي لا جدال فيها لتعبير «أسفل» ملازمة للتفسير المنهجي لاتجاه الجذور: ما هو شر ممثّل بالضرورة في نظام الحركات بحركة تتجه من الأعلى نحو الأسفل. هذا الواقع يستحيل شرحه إذا لم ننسب دلالة أخلاقية للظواهر الطبيعية، التي منها تُستمَد القيمة الأخلاقية، بسبب الطابع اللافت للظاهرة، علامة حركات الطبيعة الحاسمة، المصدر نفسه، ص 177.

الظاهرية، الديناميكية التي بعد فويرباخ (Feuerbach)، صاندت نظريات ماركس الشاب، ثم نظريات نيتشه، فإن الجهد نحو التسامي الذي يدعي رفع الواقع فوق ذاته وإلى ما يتعدى ذاته، ينقلب إلى عملية معاكسة تغرقه في أعماقه الباطنية. هنا أيضاً تتقاطع موضوعات المحورية والانقلاب.

في نص سابق لباتاي، كتَبه سنة 1927 ولم يُنشر إلا سنة 1931، **الشرج الشمسي** (*L'Anus Solaire*)، أعطى وبأسلوب بالغ الحدة الترجمة السياسية لانقلاب القيَم هذا: «إن موقع الذين تتراكم فيهم قوة التفجّر حتماً في الأسفل. يبدو العمال الشيوعيون في نظر البورجوازيين قبيحين وقذرين كالأعضاء الجنسية والمكسوّة بالشعر أو كالأجزاء السُّفلى. عاجلا أم آجلاً سينتج عن ذلك انفجار فاضح ستُقطع قي أثنائه رؤوس البورجوازيين الخنثية والشامخة»[20]، في الوقت الذي أشير فيه إلى التكامل الدوري بين الحب والموت: مبدأ كل فلسفة باتاي، الشبقية الإيروسية، كانت الثورة تُشبَّه باشتعال طبيعي، بانفجار نضج في ثنايا الأشياء الغامضة، دافعةً إياها باستمرار نحو الأسفل تبعاً لاندفاعها الأساسي.

إنَّ مفهوم المادية، كما صيغ في العدد ذاته من المجلة في إطار **المعجم النقدي** (*Dictionnaire critique*)، كان يأخذ آنذاك كل معناه، في مقاومة لمحاولات عودةٍ مثالية، طُرحت ضرورة تجديد مادي للمادية، وذلك بربطها بتأكيد قيمها الأصيلة، قيَم «الأسفل»: هكذا كانت توضع ملامح مفهوم مادي سفلي[21]. ما كان ذا دلالة، بنوع

---

(20) المصدر نفسه، ص 85 ـ 86.

(21) لنذكر من هذا النص القصير المخصّص للمذهب المادي العبارتين، الأولى والأخيرة للمقارنة بينهما: معظم الماديين، ولو أرادوا إلغاء كل جوهر روحي، توصلوا إلى =

خاص، في هذه الضرورة، هو الكشف عن مظاهر مفارقة (متناقضة ظاهرياً) لأطروحة الانقلاب، وبالتالي وضع حدود لها. كان باتاي يقصد أن يقول بدقة ما يلي: ما إن تطرح العلاقة بين «أعلى» متجسد في الروح أو في الفكرة، و«أسفل» متجذر في طبيعة مادية، فإنه لا يكفي تبديل اتجاه قطبَي هذه العلاقة، وذلك بقلب نظام القيَم تاركين البنية التراتبية ثابتة، مخضعين الواحد للآخر، كأن ننسب للمادة مكانة جديدة داخل هذه العلاقة، منشئين إياها كأساس أو كسبب، واضعين الروح في عملية تبادل، تحت تبعيتها. ذلك أن عملية كهذه ما كان باستطاعتها أن تنتج في النهاية غير مثالية جديدة مُعيبة ومقنّعة، مانحين المادة الدور الذي كانت تشغله في السابق الروح. هكذا، جعل المادة مثالية أو جعل الفكرة مادية يعني دائماً إدراج الضرورة المادية في منظار السيطرة ومنْح الأفضلية لقيمة عليا بالنسبة إلى قيمة سفلى، في رجوع ضمني إلى السلبية[22]. المادية الحقيقية يُفترَض أن تكون عكس ذلك، أي أن تتخلّص من محاولة التبرير ذات الاستيحاء التنظيمي أو القانوني وأن تنحصر في «التفسير المباشر للمظاهر الأولية»[23].

وصف نظام أشياء علاقاتها التراتبية تميزها باعتبارها مثالية، بنوع خاص... حان الوقت، عند استعمال كلمة مادية، للدلالة على التفسير المباشر الذي يلغي كل مثالية، لظواهر أولية، وليس على نظام مبني على عناصر مجتزأة من تحليل أيديولوجي مُعد تحت تأثير علاقات دينية»، المصدر نفسه، ص 178-179.

(22) وضع الماديون المادة الميتة في قمة تراتب اصطلاحي لوقائع من مستوى مختلف، من دون أن يدركوا أنهم بذلك قد خضعوا لهاجس شكل مثالي للمادة، شكل يقترب أكثر من أي شكل آخر، مما يجب أن تكون عليه المادة»، المصدر نفسه، ص 178.

(23) المصدر نفسه، ص 179. تؤكد ملاحظة مخطوطة من الفترة ذاتها معنى قريباً من هذا: «لا تعني المادية أبداً أن المادة هي الجوهر، إذ يكون ذلك بكل بساطة شكلاً من أشكال الفلسفة المثالية في تطابق بين المادة والفكرة، وأن الإنسان يخضع فقط لشيء ما هو أدنى منه، أدنى من عقله ـ المادة التي هي أساس عقله، ولكنها تخونه بطبيعتها بالذات التي لا تُختزَل بهذا =

كيف السبيل إلى إعادة تقييم الأسفل من دون أن تتطابق مع حركة جعله مثالياً؟ كيف نثبّت تحديدات الأسفل الذاتية دون أن نشوّهها بإعلائنا إياها؟ لإبراز صعوبة مسيرة فكرية كهذه، تكلم فوكو في النص الذي خصّصه لباتاي عن «إثبات غير إيجابي»[24]: هكذا انفتح فضاء انتشارها على فكر نقدي أصيل لم يعد يخلط بين الإثبات والتبرير، بل على العكس يجعلهما متعارضين. من أجل إعادة القدرة الفعلية للأشياء السفلى، وضع باتاي في مقال **المادية** (*Matérialisme*) من **المعجم النقدي**، وبشكل متناوب، مادية مجردة «للمادة الميتة»، ومادية حسّية «مبنية مباشرة على الأفعال النفسية أو الاجتماعية، وليس على مجردات كالظواهر الفيزيائية المعزولة بشكل مفتعَل»[25]. هذه الفكرة المهمة سوف يُعاد تناولها من جديد وتوسيعها بعد بضع سنوات في المقال الذي كُتِب سنة 1932 بالاشتراك مع كينو لمجلة (*Critique sociale*) بموضوع **نقد أسس الجدل الهيغلي**[26] (*La Critique des fondements de la dialectique hégélienne*)، في هذا النص، نموذج السيرورة المادية المتجسدة في «جدل الواقع» كان يتمثَّل بظواهر مقاومة غريزية (Opposition pulsionnelle) يدرسها علم النفس التحليلي، و«منطقها» القطبي المبني على مبدأ اجتماع الضدين (Ambivalence)، تم التوسع به بحيث يتناول الطبيعة والتاريخ، في الآن ذاته، وبحسب فكرة من الممكن أن نجدها أيضاً عند بوليتزر (Politzer) في الفترة ذاتها، هي أن فكرة الحسي يجب أن تُستبعد من التعارض بين الذاتي والموضوعي، لأن هذا التعارض يُعتبَر مفتعلاً.

= العقل، انطلاقاً من أنها لا تجد فوقها سلطة تثبتها كالله أو الفكرة»، المصدر نفسه، ص 650.

(24) انظر: Michel Foucault, «Préface à la transgression,» *Critique*, nos. 195-196 (août-septembre 1963), p. 756.

(25) انظر: Bataille, Ibid., vol. 1: *Premiers écrits, documents*, p. 179.

(26) المصدر نفسه، ص 288 ـ 289.

عندها، تكون بالتالي محاولة تحويل الموضوعي إلى الذاتي أو الذاتي إلى الموضوعي محاولةً باطلة.

لكي ننهي هذا العرض سنكتفي بذكر عناوين المقالات التي نشرها «باتاي» في الأعداد التالية للسلسلة الأولى من مجلة **وثائق**:

شكل إنساني (*Figures humaine*) (حول صور فوتوغرافية عائلية وجماعية من أواخر القرن التاسع عشر)، **جولة حول العالم في ثمانين يوماً** (*Le Tour du monde en quatre-vingt jours*) (حول مشهد عُرض في شاتليه (Châtelet)، **الإبهام الكبير** (*Le Gros orteil*) (حول تكبير فوتوغرافي لهذا العضو «الأسفل»)، **اللعب المحزن** (*Le Jeu lugubre*) (حول لوحة لسلفادور دالي)، بالإضافة إلى أبواب جديدة من **المعجم النقدي: العصافير السوداء** (*Black Birds*)، **العين** (*Oeil*)، **الجمَل** (*Chameau*)، **المصيبة** (*Malheur*)، **الغبار** (*Poussière*)، **هوليوود** (*Hollywood*)، **المسلخ** (*Abattoir*)، **مدخنة المصنع** (*Cheminée d'usine*)، **التحول** (*Métamorphose*)، **اللاشكل** (*Informe*). هذه النصوص التي كانت أولاً ذات دلالة بتشتت مواضيعها الظاهري، تعالج جميعها «الضرورة السائدة للجوء إلى الفضيحة»[27].

---

(27) المصدر نفسه، ص 212. هذه العبارة توجد في ملاحظة من **لعب محزن** (Jeu lugubre)، حيث نقرأ: «لمواجهة الوسائل غير الناجعة والذرائع والهذيانات التي تفضح العجز الشعري الكبير، ليس هناك سوى الغضب الشرس، بل نزعة حيوانية أكيدة: من المستحيل أن نتحرك بشكل يختلف عن خنزير وهو يلتهم قوته في المزبلة وفي الوحل وهو يقتلع كل شيء بخطْمه حيث لا شيء يوقف شراهة مثيرة للاشمئزاز»، المصدر نفسه. كيف لا نسمع، في هذه الحشرجة المثيرة للتقزز، «صوت» خنزير القديس أنطونيوس، كما أنطقه فلوبير، وهو يتمرغ في الأوحال التي تجعلنا نفكر بمزبلة «لغة الأزهار» في الصيغة الأولى لـ «تجربة القديس أنطونيوس»؟

جدال مع بروتون

في نهاية سنة 1929، بعد أن كانت قد طُبعت كل نصوص باتاي التي ذكرناها منذ قليل، أصدر أندريه بروتون (A. Breton) **البيان الثاني للسوريالية** (*Second Manifestedu surréalisme*) في العدد الثاني عشر من مجلته **الثورة السوريالية** (*La Révolution surréaliste*). وقد جاء هذا البيان في ظرف عصيب من تطور هذه الحركة التي كانت تحاول أن تستعيد نفساً ثانياً، إذ كانت تتطهر لتوضع **في خدمة الثورة**، بحسب العنوان الجديد للمجلة التي سيستمر ظهورها تحت هذا العنوان **السوريالية في خدمة الثورة** (*Le Surréalisme au service de la révolution*). لقد كان هذا البيان الثاني المعاصر تماماً لكتابات باتاي التي ذكرناها منذ قليل نصا نظرياً أساسياً، عُرضت فيه ظروف المصالحة بين المخيلة الشعرية والعمل السياسي انطلاقاً من أطروحة ذات استيحاء ديالكتيكي سيرجع إليها غالباً بروتون وتلاميذه في ما بعد: «كل شيء يحملنا على الاعتقاد أن هناك نقطة ما في الروح حيث الحياة والموت، الواقعي والخيالي، الماضي والمستقبل، ما يمكن إبلاغه وما يتعذر إبلاغه، الأعلى والأسفل يبطل إدراكها كأضداد... النقطة التي نقصدها هنا، هي بالأحرى، حيث البناء والهدم لا يعودان قادرَين على أن يقف الواحد منهما في وجه الآخر»[28]، في هذا المقطع حيث تُطرح فيه، من جملة ما يُطرح، إقامة التواصل بين الأعلى والأسفل، يبدو بروتون أنه يلتقي بالطريق الذي سلكه باتاي إذ كان قد كتب في السنة السابقة في **قصة العين** (*Histoire de l'œil*) «ما يبدو لي أنه نهاية إسرافي الجنسي: توهج هندسي (من بين نقاط أخرى، نقطة تطابق الحياة والموت، الوجود

---

(28) انظر: *La Révolution surréaliste*, no. 12 (décembre 1929), p. 1.

والعدم) ساطع سطوعاً تاماً»[29]، في الواقع يبدو أن الوهج ذاته يخترق نصوص بروتون ونصوص باتاي: ولكن النقطة السامية التي يحاول كل منهما أن يمنحها موقعاً، بين الحياة والموت، كانت أيضاً النقطة التي تجعلهما متعارضين، وخصوصاً أنهما مرّا متقاربَين جداً أحدهما من الآخر. نتيجة ذلك اندلع سجال عنيف بينهما ستؤلف مسألة الجدل الرهان الرئيسي فيه.

الصفحات الأخيرة من بيان بروتون خُصّصت لنقد لاذع طويل موجَّه إلى «السيد باتاي». اعترف بروتون لموقف باتاي بصرامة لا جدال فيها: من هنا الحيز المتميز الذي خصه به في تصفية الحسابات الشاملة التي هي قوام نصه. استنكر بروتون عند باتاي «الهلع من الفكرة» (La Phobie de L'idée)، الذي هو، كما يرى، في أساس محاولته إعادة تحديد المادية[30]، في أول هذا النقد اللاذع ارتكب بروتون الذي لا شك أن سَورة الغضب أضلّته، زلة قلم مستهجنة، وذلك بإثباته مقطعاً من مقال المادية في **المعجم النقدي** بطريقة مغلوطة، فهو كتب فعلاً: «مع السيد باتاي، لا شيء إلا وهو معلوم تماماً، نشهد عودة هجومية للمادية القديمة المضادة للجدل التي تحاول هذه المرة أن تشقّ لها، مجاناً، طريقاً عبر فرويد. «المادية» كما يقول «تفسير مباشر، يستبعد كل مثالية (شدد بروتون على هذا التعبير) للظواهر الأولية، ولكي لا يُنظَر اليها كمثالية عاجزة، يجب أن ترتكز مباشرة على الظواهر الاقتصادية

(29) انظر: Bataille, Ibid., vol. 1: *Premiers écrits, documents*, p. 34.

(30) انظر: *La Révolution surréaliste*, no. 12 (décembre 1929), p. 16,

يعلن بونويل (L. Bunuel) في مذكراته أن بروتون (Breton) كان يحكم بأنَّ باتاي «فظ ومادي بشكل مفرط»، انظر: Louis Brunel, *Mon dernier soupir*, ramsay poche cinéma; 3 (Paris: Ramsay, 1986), p. 148.

والاجتماعية»، فبما أنه لم تُذكَر هنا بالتحديد «المادية التاريخية» (وكيف يمكن ذلك؟) فنحن مضطرون أن نلاحظ أن التعبير من وجهة النظر الفلسفية غامض، ومن وجهة نظر شعرية الجدّة، فإنه عديم القيمة»[31]، غير أن باتاي كان قد كتب، كما سبقت الإشارة إلى ذلك: «سيُنظَر إلى المادية كمثالية عاجزة ما لم تؤسّس مباشرة على الوقائع البسيكولوجية (نحن نشدد على التعبير الأخير) أو الاجتماعية، وليس على مجرّدات كالظواهر الفيزيائية المعزولة بشكل مفتعَل»[32]. إذ أحل بروتون تعبير «الاقتصادية» محل «البسيكولوجية»، وارتكب خطأ عن سهو أو لضرورات الجدل، محا من نصّ باتاي أثر التجديد الذي كان يتضمنه هذا النصّ، وأعاده إلى مجال التكرار المبتذل حول الحتمية الاقتصادية والاجتماعية المتماهية بشكل نهائي مع المادية المناقضة للمثالية.

إذاً، بسبب مفهوم باتاي للمادية هاجمه بروتون باسم ما بدا بالمقابل أنه مثالية: «يثير السيد «باتاي» اهتمامي فقط بقدر ما يتباهى أنه يواجه نظام الروح، الذي نقصد بالفعل إخضاع كل شيء له ـ ولا نجد ضيراً أن يُجعَل هيغل مسؤولاً عنه بشكل رئيسي ـ بنظام لا يتوصّل حتى أن يبدو أكثر وهناً، لأنه يطمح إلى أن يكون نظام اللاروح (وإنما هنا ينتظره هيغل)»[33]. يمكن أن نعتقد، لدى قراءة هذه الأسطر، أن بروتون قد تمتّع بشعور مُسبق بالطروحات التي توسّع فيها باتاي بعد ذلك بنحو عشر سنوات في كتابه **التجربة الداخلية** (*L'Expérience intérieure*) وفي الممارسة التقشفية للأفكر

---

(31) انظر: *La Révolution surréaliste*, no. 12, p. 16.

(32) انظر: Bataille, *Oeuvres complètes*, vol. 1: *Premiers écrits, documents*, pp. 179-180.

(33) انظر: *La Révolution surréaliste*, no. 12, p. 15.

التي دعا إليها في هذا الكتاب. حتى ولو اتخذت هذه الممارسة، على طريقة رياضة روحية شكل السلوك الأقسى والأكثر راديكالية، فإن الصراع ضد الروح في نظر بروتون، حتى ولو كانت تقوده الروح، بل لهذا السبب بالذات وبنوع خاص، لا يمكن أن يكون له إلا معنى الإذلال، إذ ينفي إمكانية وجود التحويل الشعري، أي تحويل الواقع إلى مثال، وهو الذي على العكس من ذلك تبشّر به السوريالية.

في صميم هذا النقاش نجد التفسير للفلسفة الهيغلية. كان بروتون يبحث آنذاك في اتجاه الجدل عن وسيلة توصله إلى مصالحة الأضداد (الأسفل والأعلى، الواقع والخيال، الثورة والشعر): وهو سيكرّس لهذا الموضوع مؤلّفا كاملا، **الأوعية المتصلة** (*Les Vases communicants*) (1932) الذي مثّل حقبة لا يمكن تجاهلها في تاريخ الفلسفة الهيغلية في فرنسا قبل أن يفتتح كوجيف دروسه. بعكس ذلك، وكما رأينا، أخذ باتاي وجهة مادية «منزوعة الديالكتيك»، إذا صح التعبير، متكهناً بالعودة إلى الأشكال الأولية والمباشرة للواقع الطبيعي باسم انقلاب القيم بنمط نيتشوي، وهذا كان ينفي فوراً إمكانية الوصول بتناقضات الواقع إلى لحظة حلّها النهائي الذي يمكن أن يعني اختزال الأسفل بالأعلى أو استعادته باسم «مثالية عاجزة». وكان باتاي قد استخدم هذا التعبير بالضبط ليصف السوريالية.

رد باتاي على هجوم بروتون أولاً بمشاركة مختصرة، ولكن بالغة الحدة، في الرسالة الهجائية الجماعية **جثة** (*Un Cadavre*) التي نشرها ضحايا «البيان الثاني»، عنوان النص الذي كتبه لهذه المجموعة كان **الأسد المخصي**[34] (*Le Lion chatré*). عُرضت السوريالية فيه

(34) انظر: Bataille, Ibid., vol. 1: *Premiers écrits, documents*, p. 218.

«كدين جديد»، كانبعاث للمثالية بشكل هروب أمام الواقع ومظاهره البالغة القذارة التي استُبدلت بعالم شعري نهائيا، وخيالي، وخارق. أيديولوجيا التحرر هذه التي أنكر باتاي طابعها الاصطلاحي، واجهها بعدم القبول: «باستثناء ذواقي جمال لا يستهوون أحداً، لا يوجد إنسان يريد أن يُدفن في تأمل أعمى وأبله، لا أحد يرغب بحرية خرافية». من جهة ثانية، وعلى مستوى آخر مختلف، بعيداً عن القدح، سيرد باتاي على حجج بروتون رداً نظرياً: إنه المقال بعنوان **المادية الدنيا والغنوصية**(*) (*Le Bas matérialisme et la gnose*) الذي افتتح في أول سنة 1930 السلسلة الثانية من مجلة **وثائق**.

المادية الدنيا: أنثروبولوجيا جديدة

عالج باتاي في نصّه عن **المادية الدنيا والغنوصية**، على هامش صور لأحجار غنوصية محفورة محفوظة في غرفة الميداليات، عدداً من التأملات الفلسفية ذات أهمية خاصة، على الأقل لأنها تلقي الضوء مُسبقاً على تطور تفكيره اللاحق كله[35].

لكي يبدأ، وكما فعل سابقاً في مقال **المادية** في **المعجم النقدي**، أعاد باتاي للمناقشة طريقة طرح التناقض بين المادية والمثالية كما عُرضت تقليدياً، وهي طريقة عرض مفتعلة في نظره: في جعل إحدى النزعتين تنافس الأخرى في إطار علاقة سلطة

(*) عقيدة فلسفية ـ دينية تدّعي مصالحة جميع الأديان وإدراك الأسرار الكبرى بواسطة معرفة وجدانية باطنية تُنقل بالتقاليد، بعض مبادئها مستوحى من فلسفة أفلوطين.

(35) انظر: Denis Hollier, «Le Matérialisme dualiste de G. Bataille,» *Tel quel*, no. 25 (1966),

الأفكار ذاتها موسعة في: Hollier, *La Prise de la Concorde: Essais sur Georges Bataille*.

تراتبية، حيث كل واحدة تناضل في سبيل الحصول على وضع مسيطر، أو للمحافظة على هذا الوضع، نكون قد نصبنا «منصّة ميتافيزيقية» امحت في داخلها قطبيتهما الحقيقية، إذ أحيلت إلى مقاييس أحادية تضمن السيطرة للواحدة أو للأخرى، وفي سياق كهذا، سيان معرفة أي من المادية أو المثالية هي الرابحة في هذه المنافسة، إذ يبقى الأمر الأساسي، في جميع الحالات، أن طرفاً واحداً هو المتفوق[36]. وإذ يعرض باتاي أن الصراع التقليدي بين المادة والصورة، في ما يتعدى رهاناته الفكرية الظاهرة، أو ما هو دونها، قائمٌ فعلاً على أرض السلطة ـ وهو يشدد في تحليله على أن الأوّلية المتعرَف بها بالتناوب مرّة لهذه النزعة ومرّة لتلك، لا يمكن أن يكون لها معنى إلا في أفق «نظام اجتماعي»، وتكون الميتافيزيقا هنا ترجمة لسياسة أو انتقالا لسياسة ـ هكذا، انقاد باتاي إلى التطرق إلى القضية الفلسفية الخاصة بالأحادية: فأظهر أن التعاقب الحقيقي ليس بين المادية والمثالية، بل هو قائم في داخل «المادية» ذاتها فاصلاً بين تفسيرين ممكنين لها. التعارض الحقيقي هو إذاً بين مادية أحادية أو ميتافيزيقية تختزل الواقع كله في مبدأ واحد، وتغلّب سلطة هذا المبدأ الواحد («المادة المجردة»)، وبين مادية ثنائية تؤكد

(36) «إذا واجهنا شيئاً مفرداً، فمن السهل أن نميز فيه المادة والصورة، وبإمكاننا إجراء تمييز مماثل في ما يتعلق بالكائنات العضوية، إذ تتخذ الصورة عندئذ معنى وحدة الكائن ووجوه الفردي. ولكن إذا واجهنا مجمل الأشياء، فإن هذا النوع من التمييز الذي يُنقل اليها يصبح اعتباطياً، بل غير مفهوم. يتكوّن هكذا جوهران لفظيان، يفسّران فقط بمدلولهما البنائي في النظام الاجتماعي، الله المجرد (أو مجرّد فكرة) ومادة مجردة، رئيس الحرس وجدران السجن. إن تنويعات هذا البناء الميتافيزيقي المرفوع ليس له أهمية أكثر من الأساليب المعمارية المختلفة. شُغلنا في معرفة ما إذا كان السجن ينبثق من الحارس أو الحارس من السجن: وإذا كانت لهذا الانشغال أهمية جوهرية، تاريخياً، يُخشى اليوم أن يثير دهشة متأخرة، على الأقل بسبب عدم التناسب بين نتائج النقاش وتفاهته الجوهرية»، انظر:
Bataille, Ibid., vol. 1: *Premiers écrits, documents*, p. 220.

الانقسام الجوهري لكل ما هو موجود وتمتنع عن استيعاب التناقضات الكامنة فيها.

لكي يدعم باتاي مفهومه لمادية ثنائية، اعتمد إدخال مرجع خرافي في قسط كبير منه، هو الرجوع إلى الغنوصية، وقد أدخلها انطلاقاً من إعادة تقييمه للديالكتيك الهيغلي، فقد عرض له تفسيراً غير منتظر، معيداً إياه إلى أصوله الغنوصية البعيدة: «إنَّ الهيغلية، بقدر ما هي الفلسفة الكلاسيكية في عهد هيغل، صادرة، كما يبدو، من مفاهيم قديمة جداً، مفاهيم عالجها الغنوصيون، من بين مَن عالجها، في عصرٍ كانت الميتافيزيقا فيه مقترنة بنظريات نشأة الكون الثنائية الأكثر مسخاً، وبالتالي الأكثر انخفاضاً»[37]. مناقشة الواقع التاريخي لصدور الهيغلية، ليست هنا شأناً مهماً: ما هو مهم، بنوع خاص، هو التقريب الذي قام به باتاي بين منظور ثنائي وبين إعادة تقييم القوى السفلى، في سياق ميتافيزيقا «منخفضة» حسب تعبيره الشخصي. يعني هذا بوضوح أن روح المادية الأصيل لم يكن لينفصل عن عقيدة ثنائية في الانفصال والانقسام، سواء كُرّست باسم «الغنوصية» أم لا. كنتيجة لذلك، عقيدة الانقسام هذه هي وحدها قادرة أن تمنح الديالكتيك مضموناً واقعياً وفعالاً[38].

---

(37) المصدر نفسه، ص 221.

(38) لنورد أيضاً لباتاي هذه الملاحظة التي ترافق النص السابق: «بما أن عقيدة هيغل هي قبل كل شيء مذهب اختزال رائع وكامل، فمن البديهي أن نجد العناصر السفلى التي هي أساسية في الغنوصية، في حالة مختزلة وضعيفة. مع ذلك، عند هيغل يبقى دور هذه العناصر في الفكر دور هدم، في حين أن الهدم معطى كعنصر ضروري لإنشاء الفكر. لذلك عندما أحلَلنا المادية الديالكتيكية مكان المثالية الهيغلية (بقلب القيَم قلباً كاملاً، بإعطائنا المادة الدور الذي كان للفكر)، لم تكن المادة تجريداً. بل ينبوع تناقضات، من جهة أخرى لم يعد مطروحاً طابع العناية الإلهية للتناقض، الذي أصبح ببساطة، إحدى خصائص تطور الوقائع المادية»، المصدر نفسه، ص 221. كما نرى، سنة 1930، كان باتاي يعلن انتماءه للمادية =

باختصار، كان بإمكان باتاي أن يستخدم العبارة المشهورة: الواحد ينقسم إلى اثنين، وهذه صيغة كانت تمثل أمام عينيه على أفضل وجه، وكما لو كان ذلك من خلال صورة أصلية، في التجربة الجنسية لحظة الخلق الأول.

في مقال **أُسس الجدل الهيغلي** (*Les Fondements de la dialectique hégélienne*) الذي نُشر بعد سنتين في مجلة **نقد اجتماعي** (*Critique sociale*)، كان على باتاي وكينو أن يشرحا بالضبط أن التحليل النفسي عندما نظّر هذه التجربة الأولية وكشف ظواهر التجاذب الوجداني (*Ambivalence affective*) قد فتح الطريق لإعادة تحديد المادية والديالكتيك في سياق فرودي ـ ماركسي قبل أن يكتمل. على هذا الأساس، استعاد باتاي أطروحة «النواة العقلية» للديالكتيك مؤوّلاً إياها على طريقته الخاصة وفق توجّه مناقض لتوجه «المذهب العقلاني»: فقد أظهر أنه حتى ولو أحلّ هيغل غائية في سيرورات الواقع المتناقضة، أي بقلبه «الواحد ينقسم إلى اثنين» إلى «الاثنان يتصالحان في الواحد»، فإنه أعاد تأسيس الثنائية البدائية على أحادية جديدة، وقدم هكذا الديالكتيك «في حالة مختزلة ومخصية»، ومع ذلك فإنه يكون قد احتفظ، في ما وراء هذا الكبت، بأثر لحركة الانشطار الأصلية التي تفصل وتقسم كل الواقع، وهو انشطار تُشكل «مثاليته»، بالضبط، إنكاراً له.

الديالكتيكية انتماء لا يقل عن انتماء بروتون: ولكن مفهومه للديالكتيك وقد أعيد، أو بالأحرى «خُفض» إلى أصوله الغنوصية، كان يختلف اختلافاً تاماً عن ذاك الذي كان يدعو إليه بروتون، الذي، وفق البرنامج الأساسي لما فوق- الواقع، كان، على عكس ذلك، محافظاً على رؤيا ثابتة للارتفاع.

بعد فترة طويلة، عاد باتاي إلى هذه القضايا ذاتها، عارضاً في مجلة **نقد** (*Critique*) سنة 1947 لكتاب بيتريمان (S. Pétrement) **الثنائية في تاريخ الفلسفة والأديان**[40] (*Le Dualisme dans l'histoire de la philosophie et des religions*). ما أثار اهتمام باتاي بنوع خاص في أبحاث بيتريمان، فكرة أولية الثنائية بالنسبة للأحادية من الناحية التاريخية والنظرية، واعتبار الفكر الأحادي الخاص بالميتافيزيقا التقليدية، إعادة تفسير مختزلة لثنائية أولى، في هذا المنظور، كانت بيتريمان تتكلم عن «ثنائية متعالية» تجد شكلها النموذجي في الفلسفة الأفلاطونية التي انطلاقاً منها، اشتق أرسطو، في رأيها، مذهباً فكرياً أحادياً. هذا التحليل ثبّت باتاي في التفسير الذي أعطاه للروح الغنوصي الذي يؤكد، خارج كل إمكانية استعادة ومصالحة، الطابع الأصلي للانقسام الذي لا يقبل الاختزال: وهكذا، بما أن كل شيء منذ البدء منقسم، وثنائي، فإن الواقع ذاته إذ يُنظر اليه في مجمَل مظاهره، يجب أن يصدر من هذا الانقسام الجوهري الذي لا شيء قبله، وما من وحدة يمكن أن نفكر فيها.

لماذا نُسِب الاعتراف بهذا الانشطار الأولي إلى الغنوصية؟

من دون شك لأنها تشكل لباتاي نموذج حضارة خفية، تغرق في سخرية فاضحة مبادئها الخاصة. ولكن، إذ نقول ذلك، لا يمكن للغنوصية أن تلعب في هذا التفسير إلا دوراً ثانوياً في إعداده، إذ

---

(39) انظر: Georges Bataille, «Du Rapport entre le divin et le mal,» dans: Bataille, *Oeuvres complètes*, vol. 11, p. 198.

من بيتريمان (S. Pétrement)، التي كانت، إلى ذلك، كاتبة سيرة فاي (S. Weil)، يمكن أن نقرأ أيضاً: Simone Pétrement, *Essai sur le dualisme chez Platon, les gnostiques et les manichèens* (Paris: PUF, 1947),

الذي كان أطروحتها للدكتوراه.

تستر بخرافة خادعة عملية أعمق بكثير. بالفعل، فإن الثنائية التي كان يفكر فيها باتاي لم تكن ثنائية أنطولوجية تواجه «أشياء» أو نواحي من الواقع في ما بينها. وبالضبط، فإن الأطروحة التي دافعت عنها بيتريمان انطلاقاً من إرجاعها إلى الفلسفة الأفلاطونية بشكل رئيسي، بلغت عند هذه النقطة حدها الأقصى. بل هي كانت ثنائية قيمية (تتعلق بالقيَم)، وأفضل مظهر لها يتجلّى في الفصل بين المقدس والمدنّس: هنا نستعيد تعارض السماء/ الأرض كما عُبّر عنه بوضوح في **جوهر المسيحية** (*L'Essence du christianisme*) لفويرباخ (Feuerbach)، وكما انتقل بعد ذلك إلى كتابات ماركس في صباه التي أعيد اكتشافها خلال سنة 1920.

وهكذا، وبالتوازي مع إعادة قراءة أفلاطون على أساس مقارنته بأسرار الغنوصية، كان باتاي يهدف إلى الكشف عن معنى حركات فكرية كانت رهاناتها أقرب وأبعد في آن واحد.

إنّ الصراع «الديني» بين الإلهي والأرضي، كما شكلت موضوعاتِه الديانة المسيحية، كان في رأي بيتريمان الصدى المنتقل لصراع فلسفي جوهري كان قد تحدد موقعه في إطار اليونان الوثنية وقد سبّب تعارضاً حول نقطة ميتافيزيقية أساسية بين أفلاطون وأرسطو، والطروحات الغنوصية لم تفعل سوى تقديم شهادة لاحقة عن هذه المناقشة. ولكن باتاي كان يفكّر في أنه من الضروري الرجوع إلى ما قبل هذه المناقشة الفلسفية بحصر المعنى، وذلك للوصول إلى أسئلة أكثر اتصالاً بالأصل، وهي أسئلة كانت قد طُرحت على مستوى آخر.

اقترح فوكو تفسيره الخاص للموقف الذي دافع عنه باتاي، وذلك في النص الذي خصّه به سنة 1963 وهو بعنوان **مقدمة**

للانتهاك[40] (*Préface à la transgression*). هذا التفسير الموسوم بمراجع هايدغرية بشكل بارز، يحاول أن يثبت أن تجربة الانقسام الأصلية، بما أنها أفسحت المجال لانشطار المنفتح (Scission de l'ouvert)، يجب أن يُبحَث عنها في اتجاه البوادر الأولى للتعبير عن الفكر في اليونان، في المرحلة السابقة للميتافيزيقا وطرحها لقضية الكينونة. إذاً، عند الفلاسفة السابقين لسقراط، وبنوع خاص عند هيراقليطس (Héraclite) وُجد الشكل الأوّلي الساذج تقريباً للجدل الثنائي القائم على أن «الواحد ينقسم إلى اثنين».

ولكن إذا عدنا إلى النصوص التي كتبها باتاي، ندرك أنه كان يقصد أن يمنح الأهمية لأصل أكثر راديكالية أيضاً، وهو أصل لا يسبق الميتافيزيقا فحسب (أطروحة بيتريمان) بل يسبق أيضاً الفكر الغربي بصفته الحالية (أطروحة هايدغر)، وقد اعتمدها من جديد فوكو)، وذلك لأنه كان يُرجعها إلى البدايات الأولى للتطور الإنساني[41]. وبالواقع، ما كان يهدف اليه باتاي من خلال إحالته الجمالية والشعرية إلى الثنائية الغنوصية، كانت تجربة تقسيم القِيَم في زمن ما قبل التاريخ، كما يُفترَض أن يكون قد تمَ ذلك عند مفصل الطبيعة والثقافة، حينما انقلبت الأولى في الثانية وبالتالي انفصلت عنها.

وهكذا فإن «المادية الدنيا» عند باتاي، في ما يتجاوز التفسيرات المجازية التي كانت تسوّغها أسرار الغنوصية، ومن غير أن يؤخذ هذا

---

(40) انظر: Foucault, «Préface à la transgression», p. 751.

(41) أحد مؤلفات باتاي الأخيرة هي: Georges Bataille, *La Peinture préhistorique: Lascaux, ou la naissance de l'art* (Genève: Skira, 1955), يمثل تمثيلاً جيداً هذا المفهوم.

المرجع الأخير مأخذ الجد تاريخياً، وجدت معناها الحقيقي في رؤيا نظرية، مقولاتها هي بشكل رئيسي مقولات أنثروبولوجيا. على هذا المستوى، استُغلت كذلك تعاليم موس (Mauss) منعكسةً من خلال النماذج الفكرية المقتبسة في آن واحد من هيغل وفرويد، فقد أخذ باتاي من موس مبدأ البنية الثنائية والمنقسمة للسلوكيات الإنسانية ولأشكال الوعي المرتبطة بها. ما إن يثبت بالفعل أن هذه السلوكات والأشكال لا تنطوي، إلا بالوهم، على وحدة متجانسة لـ «ذات»، أو لـ «أنا»، فإنه ينتج عن ذلك انها تُطرَح من خلال علاقة نزاعية تربطها مباشرة، ليس فقط بآخرين، بل بالآخر، باعتباره آخر، الذي يقسمها شكلُه رمزياً من الداخل.

هكذا نفهم لماذا الفعل الإنساني بامتياز هو الذي يضع المدنس في مواجهة المقدس: إنه يؤلّف الجوهر الإنساني طابعاً إياه منذ نشأته بانفصام لا يمكن التغلب عليه. الدين إذاً لا التقنية هو الذي يحدد الإنساني كإنساني، من حيث هو قائم في علاقته بحد يخترقه من الداخل ويمنعه من التماهي مع ذاته ومن أن يكتفي بالامتلاء المجرد لكيانه المعطى له ببساطة: إننا نفهم كيف أن نظرية الرغبة (Begierde) التي عرضها كوجيف وهي عنده في علاقة بوعد الإشباع (Befriedigung) الذي يتطابق مع زمن نهاية التاريخ، ستطلق في السنوات التالية هذا التفكير النظري، في ملاحظات غير منشورة كتبها باتاي سنة 1930، أي في السنة ذاتها التي كتب فيها مقاله **المادية الدنيا والغنوصية** (*Le Bas matérialisme et la gnose*)، نجد هذه العبارة المدهشة: «الإنسان هو ما ينقصه»[42] التي يمكن أن نرى فيها، ونحن ما نزال في الأفق النظري ذاته، النواة الأولى لنظرية

(42) انظر: Bataille, *Oeuvres complètes*, vol. 2, note p. 419.

لاكان (Lacan) في الانشطار[*] (*Spaltung*). بل إن هذه العبارة تحمل بذور كل موضوعات «سوسيولوجيا المقدس» كما سيعالجها باتاي بعد سنة 1936 في نطاق «معهد السوسيولوجيا». ويأتي جزء من هذه الأفكار من موس، وبواسطته من مؤلّف **الأشكال الأوّلية للحياة الدينية**[43] (*Formes élémentaires de la vie religieuse*) لدوركايم (Durkheim) وقد شكل كلاهما ينبوعاً أساسياً لتاريخ الفكر الحديث بأجمعه.

الإنسان هو ما ينقصه: وهذا يعني أنه ليس كائن حاجة، بل هو حيوان رمزي، كما اكتشفه موس، عندما دمج بطريقته الخاصة تعاليم دوركايم وتعاليم فرويد. وهو لا يتألف كما يتألف الشيء بتراكم اقتصادي لممتلكات وثروات، بل هو «ذاتٌ» منقسمة، تخترقها، تبعاً لدفقات الهبة والتضحية، العلاقات الجَماعية التي تجعله يتواصل مع أناس آخرين، وبواسطتهم مع الطبيعة بأسرها، في كتاب **القسم الملعون** (*La Part maudite*) الذي نُشِر بعد الحرب العالمية الثانية، جمع «باتاي» هذه الدفقات ودورات التبادل في إطار «اقتصاد عام» يعمل بالإنفاق، مقابل «اقتصاد محدود» يعمل بعكس ذلك، أي بالتملك. كل ذلك كان نتيجة منطقية لدفاعه عن «المادية الدنيا» وتقريظه لها.

انطلاقاً من هذه الإيضاحات يمكن أن نعيد قراءة خاتمة المقال

(*) بالفرنسية (Clivage)، هو اتخاذ الأنا موقفَين تجاه الواقع الخارجي. كأن يأخذ أحدُ الموقفين الواقع بعين الاعتبار، بينما ينفي الموقفُ الآخر هذا الواقع. وهو مفهوم قديم عند علماء النفس والأطباء وخصوصاً فرويد (Freud).

(43) انظر: Emile Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse* ([s. l.]: [s. n.], 1917).

المادية الدنيا والغنوصية[44] وأن نشرحها شيئاً فشيئاً: «**يبدو في نهاية الأمر أن الغنوصية في سيرورتها** البسيكولوجية/ هكذا يتأكد لنا أن الغنوصية لم تسترع انتباه باتاي باعتبارها عقيدة تاريخية مفترَضة، بل كظاهرة بنية ذهنية مكوِّنة للقسمة التي تفصل الإنساني عن غير الإنساني/ **ليست مختلفة كثيراً عن مادية بالمفهوم الحالي، أقصد مادية لا تتضمن أنطولوجيا، مادية لا تتضمن أن المادة هي الشيء في ذاته**/ نفهم هكذا في أي معنى كان باتاي قد تكلم، في مكان آخر، عن «مادية الوقائع البسيكولوجية والاجتماعية»/ **ذلك أن المقصود قبل كل شيء عدم خضوع الذات، وبالتالي عدم خضوع العقل، لشيء أعلى**/ هنا بدأ يرتسم موضوع السيادة، ويأتي معه رفض مبدأ السلطة الذي يُمارس حصراً لصالح «أعلى»، ويأتي معه بالتالي الاعتراف بالقيَم الخاصة «بالأسفل»/ الخضوع لأي شيء يمكن أن يمنح الكائن الذي هو أنا، ويمنح العقل الذي يتحلّى به هذا الكائن، سلطة مستعارة. بالواقع، هذا الكائن، أي هو وعقله، لا يمكن أن يخضع إلا لما هو أسفل منه، لما لا يمكن أن يُستخدَم في أي حال لتقليد أي سلطة كانت/ من هنا كان يتم إذاً التواصل بين الإلهي والشر: القيام بعملية قلب القيَم لا يعني وضع ما كان في الأسفل مكان ما هو في الأعلى بتطهيره من بُعده المخالف للإجماع، بل على العكس يعني تأكيد بل ترسيخ سفالة الأسفل إذا صح التعبير مقدسين إياها، دافعين إلى الأعلى، أي إلى جانب المدنّس، كل ما يمكن أن يدعي سلطة مبدأ أعلى/ وأنا أخضع كلياً لما يجب أن يدعى مادة، لأنها موجودة خارجاً عني وخارج الفكرة، وبهذا المعنى لا أقبل أن يصبح عقلي حداً لما قلت، لأنني، إذا تصرّفت هكذا، فإن المادة التي

(44) انظر: Bataille, Ibid., vol. 1: *Premiers écrits, documents*, pp. 224-225.

حددها عقلي تأخذ حالاً قيمة مبدأ أعلى. . . المادة السفلى هي خارج الطموحات الإنسانية المثالية وغريبة عنها، وهي ترفض أن تتحول إلى الماكينات الأنطولوجية الكبرى الناتجة عن هذه الطموحات. هكذا فإن المادية الأصيلة، أي المادية الدنيا، هي التي «تخضع» للمادة باعتبار أنها لا يحددها العقل من الخارج كما يحدد شيئاً، بل تُنتج حدودَها هي ذاتها في ذاتها، وبديناميتها الخاصة الكامنة فيها: أي إنها غير المحدود الذي يتحدد بقوته الذاتية المتمددة بلا هدف ومن دون إمكانية استعادة أو استخدام، أي خارج منظور الخلاص، بشكليه الاقتصادي واللاهوتي[45].

جرت العادة أن يعالَج فكر باتاي كأنه نيزك لا مداخل له ولا مخارج. ولكن درساً متأنياً لنصوصه الأولى يظهر إلى أي حد هذا المنحى في الدراسة غير كاف. وبعكس ذلك، إذا لم يكن مطروحاً استيعاب هذا الفكر في تقليد يمنحه امتداداً، إذ يكسبه شهرة، ولكن دون إضافة أي شيء إليه، فيجب أن نعيد إليه تسجيله التاريخي الذي يضعه، تماماً، في المفصل بين الحركات الفكرية الكبرى في القرن التاسع عشر والقرن العشرين، في المقال السجالي الذي خص سارتر به كتاب باتاي، وهو بعنوان **التجربة الداخلية**[46] (*L'Expérience intérieure*)، نقرأ ما يلي: «بكلمات: «لا شيء»، «الليل»،

---

(45) سيستعيد **القسم الملعون** (*La Part maudite*) موضوع المادة في تمددها، في إطار كون منفتح بما لا يُحَدّ لدورات البنية العامة، وهو موضوع بواسطته سيجد باتاي معنى للتضحية الإنسانية. بهذا الخصوص، يمكن الرجوع إلى نص بالغ الأهمية، يقيم صلة بين كتابات 1930 وكتابات مابعد الحرب: «المتاهة» (*Le Labyrinthe*)، مقال نشره باتاي سنة 1934 في المجلة التي كان يديرها كويريه في «معهد الدراسات العليا»، انظر أيضاً: Georges Bataille, «La Critique philosophique,» dans: Bataille, *Oeuvres complètes*, vol. 1, p. 433.

(46) انظر: Jean-Paul Sartre, «Un Nouveau mystique,» *Cahiers du sud* (1943), أعيد في كتاب: Jean-Paul Sartre, *Situations I* (Paris: Gallimard, 1947), p. 147.

«اللامعرفة التي تعري» قدم لنا السيد باتاي نشوة حلولية صغيرة. . . استبدل اللاشيء المطلق عند باتاي بكينونة الجوهر المطلقة، فنحصل على حلولية سبينوزا (Spinoza) . . . مذهب سبينوزا حلولية بيضاء، وحلولية باتاي سوداء»[47]. لقد أقام سارتر هذه المقارنة من منظور تحقيري. ولكن، باستطاعتنا أن نستعيد منه المبدأ ونفسّره تفسيراً آخر: محاولة باتاي التي هي وسط بين الفلسفة والشعر، يُنظَر إليها عندئذ كانبعاث خفي للتراث الحلولي الكبير، مواز ومخالف لأشكال المادية الكلاسيكية منذ أواخر القرن الثامن عشر.

ما يثير الاهتمام بنوع خاص في هذا الانبعاث، هو أننا نشهد معه عودة الافتتان الغامض بالأشياء السفلى. إن باتاي، إذ يعترف بأن لهذه الأشياء قيمة يتعذر استبدالها في إطار محاولته لإعادة التأسيس النظري والأدبي للمادية، كان يُكمل، ربما من دون معرفة منه، حركة فكرية بدأت قبل ذلك بقرن، وهي التي حددت موقعه الخاص في مجال فلسفة الأدب.

(47) انظر: Sartre, *Situations I*, pp. 184-185.

الفصل السابع

بلاغة الهُوى(*): مترو سيلين السحري

بالإمكان رواية قصص في العمق: هذا ما فعله هوغو والروائيون الشعبيون، وكذلك بعض المنظّرين من القرن التاسع عشر. وبالإمكان أيضاً أن نتساءل فلسفياً وشعرياً عن شروط إعادة تقييم أشكال الوجود السفلى كما فعل باتاي في بدء حياته الأدبية عندما رسمَ الخطوط الكبرى لأنثروبولوجيا مادية مركزة على موضوع الفضيحة الذي سيعالجه في ما بعد كل أعماله الأدبية. ولكننا نتساءل، هل هذه التأملات الفكرية وهذه القصص تتكلم عن الشيء ذاته؟ وماذا تقول في هذه النقطة، حيث يبدو أن خطاب الفكر وخطاب القصص يلتقيان؟ إذا أفصح هذان الخطابان عن حقيقةٍ ذات عمق، مُعطاة في ذاتها، إذا صحّ التعبير، وهي تنفتح على الواقع ذاته بحيث تفضّ أسراره وأبعاده التي تثير الدُوار، فإن الأدب يمكن أن يُعتبَر عند ذاك معرفةَ ما هو متصل بالواقع الموضوعي، بالمعنى الأنطولوجي للكلمة، معرفةً متميزة. مع ذلك هذه المعرفة الأساسية التي تُنقَل بواسطة أسلوب خيالي، أليست هي أيضاً خدعةً؟ أليس هذا الطابع

(*) الهُوى جمع هُوَّة (Abîme).

الخادع المتخذ شكل لعِب، هو الذي يجب أن يؤخذ على محمل الجد؟ وبدل أن ندعي كشف القناع الذي يستر كشوفاته المزعومة، كما تغري بذلك محاولة تفسيرية، يجب ـ على العكس ـ الإبقاء على ما يتضمنه خطابه من وهم، والمحافظة هكذا على استقلالية عرضه، متخلّين عن البحث، في ما وراء ما يعلنه، عن الخطاب الآخر، الخطاب الفكري، وكأن الأسلوب الأدبي يشكّل بالنسبة اليه التعبير المبدَل والمشوَّه، وكأن معناه الأصيل يكمن في الخطاب الآخر. ذلك أنه إذا طُرح في الأدب موضوع الحقيقة، فإن هذه الحقيقة التي لا قيمة لها سوى التي يمنحها إياها الأدب، هي قيمة أسلوبه: لاميتافيزيقا العمق، بل ما يعرضه في الحقيقة، أسلوبية العمق، وهذه، وحدها تكاد تحلّ محل الفلسفة.

إنَّ موقف سيلين البلاغي، كما عرضه هو بشكل كرنفالي في **أحاديث مع البروفسور** Y (*Entretiens avec le professeur Y*)، يصلح لأن يكون توضيحاً تمثيلياً لهذه الأطروحة العامة التي منحتها هذه «المقابلات» معالجة أدبية انطلاقاً من استعارة تبدو ظاهرياً، غير ملائمة: المترو. هذه الاستعارة سحبها سيلين حتى النهاية، حتى آخر الليل، إذا صحّ التعبير: وفي الأقاصي المظلمة التي قادته إليه، كان يلوح ظلّ الأدب، كلمته الأخيرة، الكلام الذي كان يعطيه من ذاته عن ذاته، كلام عن لا شيء.

الاحتفال بالحركة

المكان الطبيعي للمترو هو تحت الأرض: التواصل الذي يُقيمه هو، بشكل رئيسي، تحت ـ أرضي، يقال اليوم (Underground). هذا كان الرسم المرجعي الأول الذي تطورت انطلاقاً منه صورة المترو عند سيلين: على السطح/ في العمق. «في المترو الانفعالي

الخاصّ بي لا أدع شيئاً على السطح»[1]: لم يترك له شيئاً، أي إنه أخذ منه كل شيء، أخذ منه كل الواقع ليجذبهُ في أعماقه. أسلوب سيلين، مثل المترو، يشحن ويجرف ويقتلع ما يُعرَض على السطح، بشكل مُطَمئن وقابل للاستهلاك بسرعة، لكي يشجب إغراءاته الظاهرية. «السطح أكثر ألفةً»[2]: إنه يجمِد ما يَظهر عليه، يلصقه بالدبق، يزيفه، مخضعاً إياه لقوانين جامدة هي قوانين القبول والتكاثر التي تحوّله إلى كليشيه. على السطح كل شيء يكون مسطحاً: «الصورة الملونة»، «السينما»، كالسينما الأميركية التي يتكلم عنها في «السفر حتى آخر الليل» حيث «الاستغراق في استرخاء دافئ»[3]. على هذا الاكتفاء السهل، وهذه الموافقة وما يرافقها من تواطؤ، فضّل سيلين الانفعال الحاد عندما «يصدر من قلب الكائن»[4]. يفترض هذا أن يُعاد الانفعال، أن يُرَد بأسلوب متقطع يمنعه من الابتذال، مبقياً إياه في عموديته الجوهرية. من هذه الناحية نموذج الكاتب الديماسي (التحت ـ أرضي) في نظر سيلين هو باسكال الذي تقاسم وإياه الجهد ذاته في زعزعة الأعراف وفي رفض العالم وأموره السطحية[5].

---

(1) انظر: Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le Professeur Y* (Paris: Gallimard, 1955), p. 104.

(2) المصدر نفسه، ص 102.

(3) انظر: Louis-Ferdinand Céline, *Romans*, bibliothèque de la pléiade; 157, 4 vols. (Paris: Gallimard, 1981), vol. 1: *Voyage au bout de la nuit*, p. 201.

(4) انظر: Céline, Ibid., , p. 36.

(5) المصدر نفسه، ص 97-99. «أنا شخص شبيه بـ باسكال (Pascal)»، المصدر المذكور، ص 98، «... رعب باسكال ذاته! الشعور بالرهبة!... ولكن أنا لم يحدث لي ذلك عند جسر نويي ...(Neuilly) لا!! حصل لي في المترو... أمام درج المترو... الشمال. الجنوب!... أنا مدين في ظهور نبوغي لمحطة بيغال (Pigalle)»، المصدر المذكور، ص 99. «الأعماق أم السطح؟ يا خيار اللانهايات!...»، المصدر المذكور، ص 101.

إن مسيرة كهذه، كانت تفترض، إن لم يكن السرّ والكتمان، فعلى الأقل، قدرا من الغموض - سيلين أطلق ونشر علناً هذا المترو الذي يخصّه - غموض سيكتمل في النهاية في الانحباس: أصبح سيلين، على الفور، سجيناً أو منفياً بالقوة. ذلك أن وسائل الإدراك والقبول المباشر الخاصة بأدب الاستهلاك السريع، ممتنعة حتماً على خطاب الأعماق: لذلك يُفترض أن هذا الخطاب، إن لم يستدع الفشل، فعلى الأقلّ عدم الفهم والتكذيب، بل التحريم. ذلك أنه نقيض الكلام المغري والمنقذ الباحث عن القبول والمطابقة: كلامه منفِّر يستدعي الارتياب وينفتح في ذاته على هوّة من عدم اليقين وعدم الاكتمال. هذا «الليل» هو مكانه الخاصّ، فتلقي الإبلاغ الذي يحمله هذا الكلام، أو بالأحرى الذي «ينقله»، لأنّ المقصود هو المترو، بقدر ما يحوي دلالة ممكنة التعيين، يعني تتبعه في هذه الأعماق، في هذه السراديب المنعزلة والخبيئة التي تقبض على رؤيا صعبة ومظلمة[6]، في قعر هذه الهوة، ما من يقين إيجابي، بل سقوط غير محدود يدفع باستمرار إلى الأسفل نحو المطلق من الفضيحة والرعب[7]. إننا نهرب في مهاوٍ لا قيمة لها، غريبة الأشكال

---

(6) «هناك لحظة تشعر فيها أنك وحيد عندما تكون قد وصلت إلى آخر ما يمكن أن يحدث لك. إنه آخر العالم». انظر: Céline, *Romans*, vol. I: *Voyage au bout de la nuit*, p. 348.

(7) يروي مشهد من الحرب الكبرى في **السفر إلى آخر الليل** (*Voyage au bout de la nuit*) هذا النزول إلى الملاجئ: «حالات الذعر هذه التي أثناءها أبناء حي بأكمله، في ثياب النوم، وراء الشمعة، كانوا يختفون وهم يهمهمون في أعماقهم للنجاة من خطر، وهي تقريباً تقيس التفاهة القلقة لهذه الكائنات، فهم تارة كالدجاجات المذعورة، وطورا خرفان مزهوّة وصاغرة. تصرفات مائعة وممسوخة كهذه، مصنوعة لإثارة الاشمئزاز إلى الأبد لدى الأكثر إصراراً على محبة المجتمع. لدى أول بوق إنذار، كانت موسين (Musyne) تنسى أنها منذ قليل أعلن عن بطولتها في مسرح الجيوش. كانت تلحّ علي لكي أسرع معها إلى أعماق الأنفاق، في المترو، في المجارير، في أي مكان، المهمّ في الملجأ. وفي الأعماق الأخيرة، وخصوصاً بسرعة»، المصدر نفسه، ص 82-83.

حيث تغور الادعاءات الإنسانية وتتحطّم ثم تتلاشى تماماً[8].

ولكن سيلين سير مترو في هذه الأعماق، أي وسيلة نقل. «كل شيء في مركبتي السحرية»[9]. يغمر آثارَ سيلين كلَّها احتفالٌ بالحركة، هذا المبدأ الأسمى للانفعالات الحقيقية لأنه جوفي (تحت أرضي). «لا شيء لغير الانفعال... الانفعال اللاّهث»[10]. كلام نزق، غير مستقر، نابٍ: لأن الذي كان ينطق به كان يقوده إلى الهرب الدائم الذي يجعله يهرب من نفسه. «ما من توقف أبداً في أي مكان»[11] من «السفر» إلى رحلة الحرب الجهنمية، إلى مابعد الحرب، قدم سيلين نفسه شخصياً في مؤلفاته على أنه دائمَ الاضطراب، لا يستقرّ في مكان لأنه لم يكن في أي مكان مكانَه، دائم الانطلاق في بحث لا ينتهي يمنعه من الثبات والاستقرار. المركبة الانفعالية التي تجذب دائماً نحو الأسفل، نحو الأعماق، كانت النتيجة الحتمية أو علامة عدم اليقين الذي لا يصمد أمامه أي وهم، ولكنه كان ينقلب في المجهول وفي الليل إلى الأبد.

هذا الكلام الهائج الذي يرفض سكينة الصمت، يثير ضجّة. إنه يتدحرج، يُرعد، يتضخّم كقاطرات المترو التي يسمعها بردامو (Bardamu) تمرّ وهو في غرفة الفندق في نيويورك فتمنعه من النوم أي من الحلم[12]. عبارة سيلين في نسقها المهشّم، في انطلاقاتها

(8) كان هذا عنوان النص الذي نشره سيلين سنة 1950 كتقديم لرسم متحرك.

(9) انظر: Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, p. 104.

(10) المصدر نفسه، ص 105.

(11) المصدر نفسه، ص 102.

(12) «في غرفتي الرعود ذاتها تقصف دائماً الصدى بشكل أعاصير، أولاً صواعق المترو التي تبدو منطلقة نحونا من مكان بعيد جدّاً، وفي مرورها تنقل كل قنواتها لكي تحطّم المدينة بها، ثم من وقت إلى آخر تنطلق من الشارع النداءات المشوشة لآليات في الأسفل، =

المفاجئة، في ارتفاعاتها الفخمة، كما في انسياباتها السطحية وسقطاتها، في تسارعها وتباطئها، تمتلئ وتفرَغ وفق حركة متناوبة غير منتظمة، متقطعة كحركة المترو: انتقالها الصاخب يخترق الرخاوة العادية لأشكال القول والكتابة. لقد استمد خطابه قدرة هائلة من هذا الانكسار الداخلي الذي يطلقه من دون انقطاع لاقتحام الصمت، «للدخول في عمق الحياة»(13)، حيث يرسم مساره العنيف الذي لا يتوقف إلا ليغور من جديد في صدع إيحاءٍ خادع، في نداء، في عدم اكتفاء دائم القلق. «إلى الهوّة! أقول لنفسي»(14). هذا هو التحريض الذي يوجهه بردامو إلى نفسه وهو شارد في شوارع نيويورك والذي سيقوده إلى رؤيا مهلوسة، منفرة وعجيبة، رؤيا تغوّط جَماعي، حيث يُختصَر كل واقع المدينة المثير للغثيان، كما يخرج مباشرة من أحشائها، من أمعائها. الحقيقة تكمن في أعماق الحفرة.

كلام منفي، لا يكفّ عن أن يجد في نفسه اندفاعات جديدة سعياً إلى نهايته. عندما يكون قد انسكب بكليته سرّ هذا الصخب الذي يحمله الكلام في ذاته، فكأنّ عليه عندئذ، وعندئذ فقط، أن يعود إلى الفراغ الذي انبعث منه: ولكن عليه أن يبقى على الدوام منفصلاً عن هذا الصمت الذي يمكن أن يهدئه، بحكم قدَره الذي هو الذهاب إلى نهاية ما يمكن أن يقوله، ما يمكن أن يُقال(15). أملاً

والضجيج المتراخي للجمهور المضطرب، المتردد، السئِم دائماً، ينطلق ثم يتردد، ثم يعود. إنها خبيصة الناس الكبرى في المدينة... الناس يدفعون أمامهم الحياة والليل والنهار»، انظر: Céline, *Romans*, vol. 1: *Voyage au bout de la nuit*, pp. 208-209.

(13) المصدر نفسه، ص 240.

(14) المصدر نفسه، ص 195.

(15) «لن نطمئن إلاّ عندما يكون كل شيء قد قيل مرة واحدة ونهائية، عندئذ نصمت، ولا نعود نخاف أن نصمت. هذا سيحدث»، المصدر نفسه، ص 327.

في أن يتوصل إلى ذلك، عليه أن يستمرّ في اندفاعه. هذا الهروب الدائم إلى الأمام هو الذي يمنح عبارة سيلين إيقاعها المتميز: فاقدةً مركزها ومنفية، ترمي بنفسها نحو العبارة التالية التي عبثاً تجد فيها التوازن الذي تفتقده. إنها بلاغة التشرد والصدمة.

وحده **السفر إلى آخر الليل** (*Voyage au bout de la nuit*) الأثر الكبير الأول لسيلين الذي مازال يعتمد الشكل التقليدي للأثر الخيالي السردي، اتخذ الخاتمة المثالية، وهي خادعة في ظاهرها، لنصّ مكتمل، حيث تقول الأسطر الأخيرة: «كان يدعو إليه كل زوارق النهر، كلّها، والمدينة كلّها، والسماء والحقول ونحن، كلَّ شيء كان يستدعي، نهر السين أيضاً، كل شيء، فلنكفّ عن الكلام»[16]. هذا الكلام الذي يجرف العالم كلّه في مجراه، سينحرف به سيلين في آثاره التالية، سيجزّئه ويمزّقه أكثر فأكثر لإبقائه في فتحة القلق الفاغرة لقلق مؤلم، لا يُستنفَد، لا يُغتفر، لا يرتوي: هكذا، لا يعود الصمت في نهاية الكتاب وكأنه متجمع في نقطته الأخيرة، بل هو مبعثر في كل مكان، منتشر في فجواته التي تشير إليها النقط الثلاث. إنه فراغ يستحيل ملؤه أو إخفاؤه، يبدو أن الخطاب يتفكك بواسطته كلّما تكوّن. إنه تعزيم الصمت: هذا الصوت المنهَك، المنسحق، المائل بلا رحمة عن كل ما يريد أن يقوله، المسلوب المعنى، لن «يُملأ فراغه» أبداً.

الحيلة الصغيرة

هذا المسار البالغ الصعوبة، ما كان يمكن أن يتابعَ لو لم يكن مُثْبتاً على سكك لا تحدد له اتجاهاً أو أساساً نهائيَين، بل تؤمن له

(16) المصدر نفسه، ص 505.

عنصر الحد الأدنى من الثبات الذي لابد منه لدوامه وتواصله. ذلك أنّ هذا البناء الذي هو أبعد ما يكون عن العفوية، كان يحتّم تجهيزات أسلوبٍ ما: «سكك خاصة تماماً»[17] مشذّبة، مشطوبة، معالَجة باحتيال، فهذه هي التي سمحت باحتواء الانفعال لإعادته إلى «مردوده» الذاتي، مع أثر الانقطاع، هذا الجرح المفتوح الذي ما يزال ينبعث منه الانفعال إلى الآن. إنها «الحيلة»، هذا الابتكار الصغير «للأسلوب الانفعالي» الذي به انضم سيلين، بطريقة تثير الدهشة، إلى سلالة الرسّامين الانطباعيين: «ليس الهواء الطلْق بقدر ما المقصود مردود الهواء الطلق»[18]. لأنه، لإعادة صياغة هذا الانفعال في فجاجته وقسوته الحادثَين لا يكفي أن «نستعيده»، مانحين إياه «كليشيه»، نوعاً من صورة فوتوغرافية فورية تزعم أنها تثبّته، وهكذا تكون قد أتلفت قيمته الأساسية كحركة[19]. هذا ما يتمكن من فهمه مُحاور سيلين في **المقابلات** (*Les Entretiens*) الكولونيل ريزيدا (Réséda) البديل الساخر للبروفسور Y: ما من وسيلة ميكانيكية، ما من آلية تسجيل أو آلية كتابة بإمكانها أن تعيد الانفعال بعريه، بشحنته من الخشونة والفضيحة، بطعمه غير المألوف التي تجعله غير سائغ وغير مقبول.

«سكك تبدو مستقيمة تماماً وهي ليست كذلك!»[20] الأسلوب الانفعالي، لأنه كان حقيقةً أسلوباً، كان ينبغي أن يكون أسلوباً غير

(17) انظر: Céline, *Entretiens avec le Professeur Y*, p. 110. 7

(18) المصدر نفسه، ص 31.

(19) «الصورة الفوتوغرافية لا تثير الانفعال... أبداً... إنها جامدة، إنها باردة»، المصدر نفسه، ص 31.

(20) المصدر نفسه، ص 110 و121: «الخطوط الحديدية التي لها شكل الاستقامة وهي ليست كذلك».

مباشر، لكي يؤمن «النقل السحري». «إن استعادة انفعال النغمة المحكية عبر اللغة المكتوبة ليست عدماً! إنها شيء زهيد ولكنها شيء ما!»[21]. لالتقاط أثر اللغة المحكية لم يكن كافياً الاحتفاظ بذكرى صوت صافٍ كما أبقي عليه من وراء الزخارف الخاصة بالكتابة، ولكن كان يجب، لقاء إعادة نقل شاقة، إعادة إنتاجه، بحيث أن نطقَه البدائي يخرج من هذه العملية متحولاً، ومتبدلاً، ومحرَّفاً، ومشوّشاً. لأنه، أن نكتب كما نتكلم، هو النقيض تماماً لضبط الكلام أي لإيقافه: بل هو تحرير الانفعالية المتحركة فيه، وبشكل ديناميكي. «إنه في جوهره هارب: متلاشٍ!»[22]. لا نقبض على الانفعال إلا بإثارته، ومن أجل ذلك، ينبغي إخضاعه لمعالجة ثانية تمنحه أصالة جديدة مساوية لتلك التي ترجع إليها خيالياً، لأنها تبقى متميزة عنها تميزاً دقيقاً بسبب براعة الوسائل المستخدمة للسيطرة عليه[23]. لم ينسخ سيلين الكاتب أو يسجّل لغة محكيّة: لقد كتب اللغة بحيث تُحدث التأثير النوعي للكلام «المحكي»، كما أنه

---

(21) المصدر نفسه، ص 23.

(22) المصدر نفسه، ص 35.

(23) «إدخال اللغة المحكية في الأدب، ليس طريقة اختزالية. يجب طبع الجمل، والفِقَر بنوع من التشوّه، بحيلة بحيث أنك إذا قرأت الكتاب يبدو لك أن أحداً يكلمك في أذنك. يتم الحصول على ذلك بكتابة كل كلمة ليست أبداً الكلمة التي تنتظرها، مفاجأة دقيقة. يحدث ما يمكن أن يحدث لقضيب يُلقى في الماء، لكي يبدو لك مستقيماً، يجب قبل أن تغرقه في الماء، أن تكسره قليلاً، أن تلويه مسبقاً. قضيب مستقيم تماماً، إذا غمس في الماء يبدو لدى النظر ملوياً. كذلك أمر اللغة»، انظر: Louis-Ferdinand Céline, «Lettre à Milton Hindus du 16 avril 1947,» dans: Louis-Ferdinand Céline, *Cahiers de l'Herne*, biblio-essais; no. 4081 (Paris: Livre de poche, 1988), p. 383.

انظر أيضاً، رسالة 15 أيار/ مايو 1947، في المصدر المذكور، ص 386. صورة القضيب المكسور تتكرر بأسلوب هزلي حواري في: Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, p. 123.

لم يبعث الانفعال في قوته الفطرية، بل أعاد خلقه من خلال «المردود الانفعالي» الذي كان يحلّ محلّه في غيابه. وقد كان سيلين واعياً تماماً لكون أدوات إعادة البناء (تقنية الثلاث نقط) لا قيمة لها في ذاتها: إذ هي تقتصر على تقنية بسيطة مقلّدة، وباعتبارها كذلك تصبح بدورها مقلَّدة، فهذه الوسيلة الأسلوبية «تتحوّل بسرعة إلى صورة جامدة الألوان»[24]، أي إنها تفقد خاصتها الدينامية والخلاّقة.

أشياء ليست للقول

كانت «حيلة» سيلين غير قابلة للتقليد لأنها لم تكن تختص إلا به: لم تكن لتنفصل عن شخصيته الذاتية، وكانت تمثّل التزامه الأدبي، التزام كاتب متورّط كلياً في عمله، مستغرق في ما يقوله. المترو السحري لا يمكن أن ينطلق إلا بإرادة سائقه الماهر وسهره اليقظ. لهذا السبب ما كان باستطاعة أسلوب سيلين إلا أن يكون «محكياً»: كان عليه أن يعبّر عن نفسه انطلاقاً من الموقف المتميز للمتكلم الذي يعرض نفسه فيه ويدعمه بحضوره الشخصي الذي كان يبرز فيه بدون تحفظ. كلام استحواذي، مهلوس، ليس في ما يقوله بقدر ما هو في فعل قوله: إسرافه، حدته، هياجه، رعدته استدعت ليس بديلاً ناطقاً بلسانه، بل التدخل الفعلي لحامل الكلام، يتحمل وحده كل التوتر وكل المسؤولية في شكل تعبيري لا يمكن أن يكون غير شكل الشعور بالذنب. كلام مطلق، فاحش، لا يمكن فصله عن الذي نطق به، وبدل أن يتخفّى «مؤلفه» وراء تنسيق مضمونه، جازف

---

(24) «كنت أحاول أن أفهمكم أن مبتكر أسلوب جديد هو كمبتكر شيء تقني! صناعة تقنية صغيرة! هل الصناعة التقنية تقدم براهين؟ إنها لا تفعل ذلك! هذا كل شيء! كل الأمر يكمن هنا! هذا واضح، مهارتي أنا، الانفعالي! الأسلوب «وقد جُعل انفعالياً»، هل له قيمة؟ هل يعمل؟ أنا أقول: نعم! مئات الكتّاب نقلوه وينقلونه، يستغلونه، ينتحلونه، يزيفونه، يركبونه... وذلك إلى حدّ... أن ابتكاري سيبدو صورة باهتة»، المصدر نفسه، ص 39-40.

المجازفة الكبرى بالسكن فيه، بمَلئهِ عند حدود الممكن والمحتمَل.

مثالياً، كل عبارة كتبها سيلين يجب أن يُنطَقَ بها بضمير المتكلّم. لذلك تخلّى تدريجياً عن تقنيات السرد الخيالي التي اعتمد عليها في البدء في «السفر»، ثم تحوّل عنها شيئاً فشيئاً في البوح الذي يكاد يكون ذاتياً، «أوتوبيوغرافياً» في كتابه **موت بالتقسيط** (*Mort à credit*)، إلى أن تحمل بشكل تام مضمون تعليقاته ومقالاته النقدية، «ناطقاً» بها باسمه الشخصي، بأسلوب تعبيري ذاتي تماماً، ملتصق بجسد قائله التصاقاً تستحيل معه إزالة علامته والتخلص منه. هنا، بعملية تقشف مذهل، لم يعد المؤلف يتوسّل إجازة شعرية تسمح له بأن يحتمي وراء أشخاصه، بل إنه يتورّط في عمله تورطاً كاملاً. كان هذا الشكل المميز للموقف الذي اتخذه سيلين، إذ كان موقفاً لغوياً قبل أن يكون ايديولوجياً : إنه اتخاذ موقف في الكلام، وقد كان أخذاً جامحاً للكلام الذي يقود منطقياً إلى التعبير عن شعور بالذنب جوهري، ويثير فعل رفض يجد فيه الكلامَ تثبيتاً لمصداقيته التي يتعذّر تبريرها، وهو أمر غريب حتى المفارقة.

هذا الكلام الذي يوقّعه سيلين كان كلام تحد وقطيعة، وإذ كان يخرق القوانين (قانون الأداء التعبيري واللهجة المناسبة، وقانون حسن التفكير وحسن القول)، كان في الآن ذاته يهاجم مشروع تحويل اللغة إلى مدوّنة معقلنة لا تكون تلك التي يمنحه إياها أسلوبه، أسلوبه الشخصي. لقد جهّز سيلين تدريجياً ماكنة لتشويش التواصل كردة فعل على المفهوم الذي يعتبر اللغة وسيلة، إذ إنه يهدف في الواقع إلى تعطيلها: من هنا دفع بوظائفها الطبيعية إلى النهاية فاتلاً إياها حتى كسرها. حصيلة هذه العملية: كلام متشظٍّ، لا يُستَرَد ولا يُبرَّر. لهذا السبب، كان موضوع سيلين بامتياز اللغةَ، وكانت المادة الوحيدة لعمله ككاتب: لغة غير مدوزنة، لغة متقطعة،

مشوّشة في تعمد صناعة بسبب التدخل غير المناسب لهذا المتكلم المندفع المزعج الذي لا يُحتمل الدائم الشعور بالذنب لما يقوله، بفعل قوله بالذات، وبشكل مفجع. على «مؤلّف» كهذا تمتنع التعابير السوية: لأنه، لكي يسكن في اللغة سكناً كاملاً وبالتالي يمتلكها، كان عليه «الاقتلاع» من الواقع ومن أفكار جمهوره، كان عليه قطْع الاتصال، ومعه كل احتمال للتبادل، في تحدٍ دائم يرتوي من فشله الذاتي، من دون أن يصبو إلى أن يُسمَع يوماً أو أن يُفهَم. «أنا لا أكتب لأحد. النزول إلى هذا المستوى هو منتهى الأشياء! نكتب من أجل الشيء ذاته»[25].

ولكننا لا نستطيع إلا أن نأخذ «رسالة» سيلين بالاعتبار، وهي محاولته لنشر مفهوم شامل للواقع والحياة، ما يشبه رؤيا للكون. أليست الكتابة من أجل الشيء ذاته، أخْذ موقف الدفاع عن قضية تجاه الجميع وضد الجميع وعرضها بشكل ضمني كقضية «صالحة»؟ ولكن من المستحيل تجنب الطابع المقلق اللاّمحتمل «لأفكار» سيلين التي استغلّت، من جهة أخرى، أشد مفاعيل أسلوب الإرجاء[*] (Rejet) الذي أحدثتهُ. المترو السحري هو أيضاً وسيلة نقل مخجلة، فاضحة ومثيرة للاشمئزاز. هنا لابد أن نتذكر الإعلان الذي لم يكفّ سيلين عن ترداده: «أنا لستُ رجل رسالة، أنا لستُ رجل أفكار، أنا رجل أسلوب»[26]. عندما كان سيلين يؤكّد تفوق الأسلوب، وتفوق

---

(25) انظر: «Interview avec Madeleine Chapsal,» *L'Express*, no. 312 (14 juin 1957).

(*) من أساليب البيان في الشعر أصلاً، ويعني الجزء من بيت الشعر الذي يكتمل به معنى البيت السابق، وهو قريب من «التضمين»، فضّلنا تعبير «الإرجاء» لأن المقصود هو إرجاء معنى الجملة إلى ما بعدها.

(26) «سيلين يتحدث إليكم» (أسطوانات مهرجان فني)، انظر أيضاً **المقابلات** (*Entretiens*): «مكتشف صغير، تماما! وهي حيلة صغيرة! ليست أكثر من حيلة صغيرة! أنا =

طريقة القول على المحتوى الذي تنقله، هل كان يفعل شيئاً غير التهرب، واتخاذ موقف الانكفاء كخطة يعتمدها ليتخلص من الاضطهادات التي كان يعتقد أنها تلاحقه بلا انقطاع عن حقّ أو غير حق؟ هل حاول بتأكيده هذا أن يجنب نفسه تحمل المسؤولية بسبب تشويش «فكره» تشويشاً بغيضاً ومنفراً؟ خطابه الجنوني، بالتأكيد، ألم يُقدم للسماع إلا كهذه الموسيقى الصافية واللطيفة التي ينبغي ألاّ نأخذ على الفور ما تعبر عنه، بل كنصّ يُستخدم أولاً لإبراز المصاحبة الموسيقية؟

علينا أن نجيب عن هذه الأسئلة بأن الخيار الذي يطرحه سيلين - وهو بالتأكيد نقيض التهرب أو الحجة - لم يكن قائماً بين ما كان يقوله وبين الطريقة التي كان يقوله فيها، لأن كلا الأمرين، بالنسبة إليه، لا ينفصلان، وهما يحملان العلامة الوحيدة التي لا تُمحى «النبرة صوته»، لأسلوبه باعتباره سائق المترو، بل كان قائماً بين ما كان يقوله بالطريقة التي كان يقوله بها، وبين فِعْل قوله بالذات، قولِ أي شيء بشكل عام، لأن هذا كان موضوع البحث أساساً، وكان السؤال المطروح في كل آثاره. إذا كانت هذه الآثار تنقل رسالة، فهذه الرسالة هي: كل كلام، بما أنه كلام، مذنب، إذاً لا يمكن ولا يجوز أن يبقى بلا عقاب.

= لا أبعث برسالة إلى العالم! أنا! لا يا سيدي! لا أربك الأثير بأفكاري! أنا! لا يا سيدي، لا أسكر بالكلمات ولا بخمر البورتو، ولا بإطراءات الشباب! أنا لا أفكر من أجل الكرة الأرضية! أنا لست سوى مكتشف صغير، واكتشافي صغير جداً! سيمضي بكل تأكيد! ككل شيء آخر! كالزر المترجح في العنق! أنا أعرف أهميتي الطفيفة! كل شيء ولكن ليس الأفكار!... أترك الأفكار للباعين المتجولين، كل الأفكار! للقوّادين، لمشوّشي الذهن!»، انظر: Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, p. 22.

ما يفكر به الآخرون بصوت منخفض من غير أن يريدوا تحمل مسؤوليته، فإنّ سيلين، شخصياً، لم يقله بصوت عالٍ فحسب، بل كتبه في كل اتجاه، وعرضه، وبسَطه، وكشفه بلا تحفظ، بطريقة فاحشة على الصفحة المطبوعة التي كان ينشرها لاسمه وباسمه حتى ولو لم يكن اسم المؤلف هذا، الاسم الحقيقي، فهو لم يمنعه من أن يمثّل دور اسم «شخصي». ولم يكن هذا التدوين يهدف أبداً لجعل اجترار بعض «الأفكار» محتملاً ومقبولاً، وذلك بتلطيف محتواها، بل على العكس، كان يهدف لزيادة حدة ما يتضمنه هذا الاجترار من جموح بدفعه إلى نهاية ما يمكن النطق به ودائماً بالإفراط أو التفريط بالنسبة إلى مضمونه الظاهر، كعبارة سيلين في سيرها المحطّم الذي يجعلها ترنّ كشتيمة. «أستطيع أنا أن أقول كل بغضي. أنا أعرف. سأقوم بذلك في ما بعد إذا لم يعودوا. أفضّل أن أروي قصصاً. سأروي قصصاً حتى يعودوا من أقاصي الأرض عمداً كي يقتلوني. هكذا يكون كل شيء قد انتهى وأكون أنا في غاية السرور»[27]. كلام مميت، يكتفي برواية قصص من غير أن يروي غليله، ولا يستكين إلا في سعيه إلى دمار نفسه وهلاكه: لقد نصبَ هذا الكلامُ الكمين الذي أطبق عليه بلا رحمة. لقد رسم واقع عالم متّهم حتى النهاية، يتآكله الكذب والخوف، فبصق منه انكشافه الفاضح، وما من مخرج محتمَل «غير قابل للرواية»[28].

ولكن سيلين في مركبته، المترو، لم ينقل نفسه فحسب، فقد حملنا كلّنا معه، العابرين والقرّاء، وانفعاله يذهب بنا إلى أبعد بكثير مما كنا نتمنّاه، إلى فضيحة هذه الهُوى الدنيئة التي قادنا إليها بأقصى

(27) انظر: Céline, *Romans*, vol. I: *Mort à credit*, p. 512.

(28) المصدر نفسه، ص 1114.

سرعة. لأن كلامه الصادر بضمير المتكلم، ولم يكن التسجيل الآلي، أي المغْفَل لأي كلام حادثٍ فعلاً، غير مسؤول موضوعياً، كما أنه لم يكن هذا الخطاب الداخلي الذي لم يكن له مُحاور غير ذاته، ثم انطوى على حميمية خادعة لقناعة ذاتية بحتَة، كان كلاماً كأنه يتوجه إلى مخاطب يتضخّم برنين أصدائه الداخلية: كان يتوسّل، إن لم يكن موافقة شركاء، فعلى الأقل حضور جمهور شديد الهلع يرتجف ذعراً. كلنا مدعوون، متحدون لسماعه، كشهود ليس على صحة ما يمكن أن ينطق به، ولكن، وهو شيء فاضح في ذاته، على فعل قوله، على أنه «تكلّم». «أنا أحمل كل الناس في المترو، عذراً. . . وأمضي قدُماً به: أنقل كل الناس معي برضاهم أو عنوةً»[29]. هذا «الأنا» الذي هو غير ممكن، والمضحك والفظّ، والوقح والوجداني![30]، بسبب عدم التآلف الداخلي الذي يدفعه أمام ذاته، ما كان ليهنأ في أعماق ضميره: كان يتفجّر، ويقذف بنفسه خارج حدوده، إلى ضمير القارئ الذي توصَّل إلى السيطرة عليه بدون تحفظ. حتى في مواقف المقاومة التي يوقظها في الضمير ـ لأن كتابة سيلين تستدعي المقاومة لا الموافقة ـ نقل وأبلغ ما يملكه بشكل خاصّ: أي نواقصه وخطأه. «القارئ الذي يقرأني! يتراءى له، وهو يُقسم على ذلك، أن أحداً يقرأ له في رأسه! . . . في رأسه هو»[31]. إنَّ قدرة الأسلوب الانفعالي كلها تركّزت في هذه التجربة المثيرة

(29) انظر: Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, p. 102.

(30) «تقنيتك؟ أجل اكتشافك! أنت تصرّ على اكتشافك، هيه! إنه «ذاتك» في كل مكان، اكتشافك! الحيلة الجميلة! «الأنا» الدائم! الآخرون أكثر تواضعاً قليلاً. أيها الكولونيل! أيها الكولونيل!... أنا هو التواضع بذاته! «الأنا» ليس جَسوراً أبداً! أنا لا أعرضه إلاّ في عناية! في غيابه!... بألف حذر! أنا أغطيه دائماً تغطية كاملة وبكل عناية بالبراز!»، المصدر نفسه، ص 66.

(31) المصدر نفسه، ص 122.

للانفعال: تجربة الامتلاك/ الفقدان، وتجربة الاستيلاء/ التخلي عن الذات. ما من أحد يصعد إلى مترو سيلين من دون عقاب، إذا كان متأكداً أنه سينزل منه، ذلك ان المترو يمكن ان يخرج عن سكته، فأسلوب سيلين الرازح تحت خطر إفراطه الذاتي الدائم، والمكرّس لتمجيد الغياب والفراغ ـ وهذا هو الجانب «الباسكالي» عنده ـ كان هذا الأسلوب مهدداً دائماً بالسقوط إلى جانب تأثيره الأكيد: وخطر السقوط هذا، المتجدد دائماً، منحه إيقاعه المتقطع، دافعاً إياه، مطلقاً إياه أمامه في جهد، من أجل أن يستبق سقطة لا مفرّ منها. لقد تغذى من هذا الالتباس، من هذا الهوس الذي لا يرتوي بقول كل شيء والذي كان يمنعه من الوقف ويجذبه دائماً إلى الأبعد، وخصوصاً إلى جانب ما نطق به في الحال إنّ العود الذي كان يقوّمه بالاتجاه المعاكس، كان يخاطر أيضاً بليه أكثر مما يجب، من هذا «القدر الكافي» الذي يضمن صواب مهمته ونجاحها، جعل هذه المهمة، في الوقت نفسه غير ذات معنى. ولكن سيلين لم يكفّ عن الخروج عن السكة، ثم محاولة النهوض، لكي يفقد توازنه من جديد، وفي كل مرة كان سقوطه إلى الأسفل أكثر فأكثر. من هنا الدفع المتميز لعبارته، وهذه القدرة على الوثوب التي سمحت لها بأن تتلاحق مجتازةً كل الحدود، خارج ذاتها دائماً، في ذواتنا.

كان سيلين المبدع الوحيد لأدب الاشمئزاز والحقد والذنب: روح الرفض أحيا كل مسيراته. يا لخجل مقلّديه! لقد دفع سيلين الثمن الغالي لكي يستطيع أن يتكلم هكذا، كما لم يكفّ عن تكرار ذلك، وهذا ما سمح له أن يكون شاهداً ومدوّناً لسقوطٍ عاشه هو شخصياً، وهو يعنينا جميعاً. هذا الذنب، هذا البغض أجبرَنا أن نتقاسمهما معه واضعين جانباً المشاعر الطيبة على الأقل خلال فترة القراءة. إلى هنا يقود قطاره. وسيلة الكتابة، «الأسلوب» الذي صاغه،

قذف إلى الخارج نقصاً جوهرياً وعميقاً لبجعله مرئياً ومقروءاً، مبرزاً له ومؤكداً إياه، نقصاً كامناً، في الآن ذاته، فيه وفينا. هنا تكمن كل «فلسفة» سيلين، في فكرة النقص هذه التي تشكّل هاجساً يشتد بمقدار ما تلحّ على حاجز لا تتمكّن من اجتيازه لأنه يؤلّف نظامها بالذات. إنه تشوّش متماسك لمنطق كئيب، قاتم، يُفرز بشكل هلوسي أشياءه على مدى أداء تعبيري فاسد ولاذع، ومشوّه بطريقة لا تُغتفَر، بفعل عملية الحذف الذاتي الداخلي. إنه يخدع ذاته حتى الشهادة أو الإقرار، ومن وجهة نظره الأمران سيان. لأننا كلّنا مذنبون مع سيلين، وفي سيلين.

كل شيء يجب أن يزول

الفصل الثامن

«ساد» ونظام الفوضى

الكتابة كما لم يُكتَب قط ما لم يُكتَب قط. اندرجت آثار ساد في منظور أدب الإسراف، يدعمها منطق التدنيس الذي استعارت منه مبادئها المدمرة[1]. علامَ مُورِسَ هذا التدمير وهذا التدنيس؟ مورس أولاً على «الطبيعة» المخرَّبَة بفعل الكتابة الذي كان يرفض غاياتها وفي الوقت نفسه كان ينبذ الصور المألوفة المعتبَرة طبيعية: نصّ ساد أقام مع الواقع علاقة عدائية كانت، دفعةً واحدة، مُنكِرة ومجرمة. ولكن، في الوقت نفسه، وَجد فعل الكتابة هذا نفسه وقد أعيد طرح متطلباته الفكرية الأساسية على بساط البحث: ذلك أنه كان على الأدب، لكي يحقق الكشف عن طبيعة مضادة، أن يعطّل نظامه الخاص ويدخل في نظام جديد. ولكن هذا يفترض مسيرة فكرية هي ذاتها غير مسبوقة: إذا كان لساد فلسفة، فهي لا تستمد أهميتها من

(1) «والآن، صديقي القارئ عليك أن تهيئ قلبك وعقلك للقصة الأكثر فحشاً التي لم يُكتب شبيه لها منذ أن وجد العالم، كتاب كهذا لا يُعثَر عليه لا عند القدماء ولا عند المحدثين...»، انظر: Marquis de Sade, *Oeuvres complètes du Marquis de Sade*, 15 vols. (Paris: Pauvert, 1986-1991), vol. 1: *Les Cent vingt journées de Sodome*, p. 78.

مضمون عقائدي هو في كل حال مقتبَس[2]، بقدر ما تستمدها من هذا التبدل الذي يتناول، في ما يتجاوز مصير عملٍ هو قبل كل شيء فريد، وفي ما يتجاوز فعل كتابة روايات أو قراءتها، بعضَ طرُق التفكير الأساسية في علاقتها برهانات نظرية، كما بأهداف عملية. من هذه الناحية، يمكننا أن نتكلم عن ثورة كوبرنيكية حقيقية تطرح في آن واحد مواضيع جديدة وطريقة جديدة لإدراكها.

إنّ آثار ساد الصادرة من مكان مقفل، من سجن أو عيادة، والتي كانت أولاً تأملاً في الشروط الذاتية لإمكانيتها، إذ تدور حول مسألة أساسية هي مسألة الحدود، حدودها، قد انتهت في اتحادها بالوضع الذي فُرض عليها والذي ولّدها، وما استطاعت بعد ذلك إلا أن تعيد إنتاج مسلكه العام: هكذا، فإذا كان يمنح هذا السور مضموناً حسياً لتفكيره النظري، فقد كان يمنح في الآن ذاته شكلاً لتعبيره. أصبحت هذه الآثار قصة سور، هو أيضاً سورها الخاصّ بها[3].

مع أول نصّ مهم لساد **أيام سادوم المئة والعشرون** (*Les Cent vingt journées de Sodome*)، الذي كُتب سنة 1785 في سجن فنسان (Vincennes) انطلقت عملية تفكير نقدي، وذلك

(2) المقصود مذهب مادي وسط بين مذهبي دولباخ (d'Holbach) ودو لا متري (De la Mettrie).

(3) لقد فسر فوكو بشكل راديكالي هذا السور وكأنه أغلق عصراً من الفكر على ذاته، العصر الكلاسيكي الذي تكرّس للنقل التصويري: «وصل ساد إلى آخر الخطاب والفكر الكلاسيكي. إنه يسيطر تماماً على حدودهما»، انظر خاتمة القسم الأول من كتاب: Michel Foucault, *Les Mots et les choses: Une Archéologie des sciences humaines* (Paris: Gallimard, 1966), p. 224.

رواية حدود النقل التصويري (Représentation): سيكون الموضوع الوحيد للرواية السادية.

بإعادة طرح معنى الواقع وأعراف الحياة على بساط البحث. هذا السرد الخيالي النظري المخصَّص لموسوعة عقلانية للدناءات الإنسانية توافق مع بروز علاقة جديدة بالمعرفة وبأنواع الخطاب التي تدوَّن فيها هذه المعرفة، أكثر من بروز معرفة مستحدَثة. ثلاثة اهتمامات أساسية انعقدت في سياق هذا النص الذي منحتهُ المحاورَ الأساسية للقراءة: السيطرة، المتعة، السرد، في علاقتها برهانات سياسة وأخلاقيات وبلاغة تعبير. «فلسفة» ساد التي تم بها انغلاق مذهب فكري كامل، قامت كلياً على المعالجة المتلازمة لهذه المواضيع الثلاثة.

السلطة (بمَ يُسمح لي أن آمل؟)

نفَحاتُ الشتاء القارس، لا لفَحات صيف لاهبٍ يَغلي بثوَران بركاني، هي التي تشكّل الإطار لـ **الأيام المئة والعشرين**: الثلج الذي يغلّف هذه القصة المطلقة ويطويها على نفسها، يذكّر ببياض الصفحة العذراء حيث كل شيء باقٍ ليُكتب عليها، وحيث كل شيء يمكن أن يُكتب عليها»[4] **أيام سادوم المئة والعشرون** تبدو إذاً كسرْد وهمي

(4) «لوحظ في ذلك اليوم أن الطقس قد ساعد المشاريع الدنيئة لفسّاقنا، وجعلهم في عزلة عن أنظار العالم كله، أفضل من أية حيطة يتخذونها، فقد هطلت كميات هائلة من الثلج ملأت الوادي المحيط حتى إنها منعت الحيوانات من الاقتراب من عزلة فسّاقنا الأربعة. ذلك أنه لم يعد أحد من البشر قادراً على تجرؤ الاقتراب منهم. لا نتصور كيف أن المتعة قد خُدمت بهذه الضمانات الأكيدة وما تمّ القيام به عندما يمكن القول: «أنا وحيد هنا، أنا هنا في آخر العالم، بمنأى عن جميع الأنظار ومن دون أن يمكن لأي مخلوق أن يصل إلي، لا ضوابط، لا حواجز». عندئذ تنطلق الرغبات باندفاع لا حدود له، وغياب العقاب الذي يشجعها يزيد من نشوتها زيادة لذيذة. لم يعد لدينا هنا إلاّ الله والضمير: ولكن بأية قوة يمكن أن يكون الأول كابحاً في نظر ملحد في شعوره وفي عقله؟ وأي سلطان يمكن أن يكون للضمير على مَن اعتاد التغلب على تبكيت ضميره حتى ليكاد يجد فيه متعة؟ أيها القطيع التاعس، المُسلم لأسنان هؤلاء الفاحشين القاتلة، كم كنتم سترتعشون لو أن التجربة التي تنقصكم سمحت =

يوتوبي (Utopic)، يوتوبيا اجتماعية لاجئة إلى أطراف المكان والزمان. تتضمن وصفاً لإنشاء مجتمع يلبّي شروطاً غريبة تماماً، لأنها قائمة خارج القانون، منقطعة تماما عن المجتمعات الواقعية وقواعدها التي تتحداها بمجرد وجودها. ولكن هذا المجتمع الذي يتحدى القوانين نقيض تماماً لمجتمع لا قوانين له: لأنه إذا تخلّى عن الأشكال المألوفة للنظام الاجتماعي، فذلك بسبب الإفراط فيها، أي بمضاعفتها، فهو هكذا يُلغيها متّبعاً منطق مغالاة تظهرها بجلاء من خلال صورة وهمية، ولكنها أكثر صدقاً مما هي في الطبيعة، تعيد هذه الأشكال إلى طبيعتها الجوهرية.

هذا ما يفترض إقفال مكان مغلق تماماً ممثّل باستعارة كثيراً ما حُلّلت، هي استعارة القصر، بناء شامخ حصين، مكان لا ينفذ إليه القانون، ومنه ينطق القانون بحقيقته. هناك لا مجال للعودة إلى الوراء، فالأهواء التي هي جامحة بكل معاني هذه الكلمة تؤسّس لنظام جديد. «فلتصنعْ رغباتنا قوانيننا الوحيدة»[5]: لكي يُعبَّر عن قانون الرغبة هذا، يجب أن يتوفّر أولاً شرطُ الانعزال التام المُقام في حدود موقع يتعذّر بلوغه، موقع يثير تفجّر النزوات ويحتوي تدفقها، فكأن الرغبة لا يمكن أن تُشبَع كلياً إلا إذا كانت مغلقةً في سور، حصينة «في ذاتها» تماماً. قلعة محاصَرة، تحمي ذاتها ضد الاعتداءات وضد الإغراءات أيضاً، تلك التي يمكن أن تأتيها من الخارج الذي انقطعت عنه انقطاعاً جذرياً: داخلٌ لا خارج له، لا يُدخل إليه، كما لا يُخرج منه، ذلك أنه حتى فكرة التواصل أو التبادل مع ما لا

لكم بتطبيق هذه الأفكار»، انظر: Sade, *Oeuvres complètes du Marquis de Sade*, vol. 1: *Les Cent vingt journées de Sodome*, p. 225.

(5) المصدر نفسه، ص 75.

يخضع لنظامه قد امحت[6]. إنّ عزلة كهذه تذكّر أيضاً بالانفصال عن العالم والعيش في دير كما في صحراء. ولكن صورتها تستعيد كذلك ظروف العزلة في السجن مع ما تتضمنه من ضغوط وتضحيات قسرية: والواقع أن نصّ ساد الرؤيوي قد تكوّن في هذه الظروف، كهذه القصة المغلقة التي كتبها مسجون والتي أصبحت قصة انغلاق.

قلعة محاصَرة، دير، سجن: من هذه المراجع الثلاثة، تنطلق فكرة علاقة اجتماعية يكون تنظيمها مرتبطاً بمبدأ سيطرة ينتشر بكليته في داخلها، في نظامها هي. نموذج السلطة هذا يذكّر حالاً بمثال للمعرفة: هو عبارة عن تجهيزات شبيهة بمختبر يُجرى فيه بشكل اصطناعي اختبار فريد بحيث أن ظروفه كلّها مراقَبة بشكل دقيق، من دون أن تتعرض مراحل إجرائه للاضطراب بسبب أحوال طارئة. ما هو مطروح هنا ليست أشكال السلطة الفعلية والحسّية، بقدر ما هي فكرة السلطة بالذات، مُتخَذةً بصورة مجردة في ذاتها. لبلوغ معرفة كهذه لابد من تقشف بارد لقصة تحت ـ أرضية تهبط حتى «أحشاء الأرض»[7] لانتزاع أسرارها المرعبة، في أعماق مكان مختبئ أيما

(6) «بعد أن تفحّص الدوق المكان، قرر، بما أنّ كل أسباب العيش متوفرة في الداخل ولم تعد هناك أية حاجة للخروج، أنه، لتدارك الهجمات الخارجية التي تُخشى والهرب من الداخل الذي لم يكن أقل خشية، كان يجب إذاً سدّ جميع الأبواب التي يُدخَل منها والانحباس التام في الساحة كما في قلعة مسوّرة، من غير أن نترك أصغر منفذ سواء للعدو أو لمن يحاول الفرار. نُفذ هذا الرأي، وتمّ التحصين إلى حد أنه لم تعد بالإمكان معرفة الأبواب أياً كانت، وتمت الإقامة في الأماكن الداخلية بحسب الترتيبات التي أشرنا إليها»، المصدر نفسه، ص 67.

(7) «الفساد، والوحشية والتقزز والعمل المشين، كل هذه الأهواء المتوقَّعة أو التي يُشعَر بها فعلاً، شيدت مكاناً آخر، من الملحّ إعطاء مخطط إجمالي عنه، لأن القوانين الجوهرية للسرد الروائي الممتع تمنعنا أن نصوره تصويراً كاملاً. حجر لا مفرّ منه ينتصب بفن تحت مذبح المعبد المسيحي الصغير الذي اخترناه في الرواق، وقد وجدنا فيه درجاً لولبياً ضيقاً جداً وشديد الانحدار وهو بثلاث مئة درجة يقود إلى أحشاء الأرض بشكل زنزانة معقودة، مغلقة بثلاثة أبواب حديدية وهي تتضمن كل ما استطاع الفن الأشد قساوة، والبربرية الأكثر رهافة =

اختباء، معزول حتى عن القصة التي توحي به، تقام العلاقة الغامضة بين «فاسق لا قانون له» تسيطر عليه، مع ذلك، «القوانين القاهرة للذّاته الغادرة»، وبين ضحاياه الذين يُخضعهم لها إن لم يوافقوا. هكذا افتُتحت الصورة الغريبة لحقّ قَلَب كل حقّ، مبني على قوة «الأهواء» وحدها حيث تبدو فوضاها حاملةً في الآن ذاته نظاماً جديدا.

هذا النظام الغريب رهن بجدول منطقي دقيق. «الأصدقاء» الذين يسيطرون على قصر سيلينغ (Silling) حيث تسود المتعة القصوى، ارتبطوا في ما بينهم بتعاقد صريح[8]، لأنه، كي تتم سيطرة القادة على الأفراد من دون شراكة بينهم، على القادة أن يفرضوا على أنفسهم تنظيما لملذاتهم. هكذا، لا لذّات من غير قواعد: إن قانون الرغبة، عندما حلّ مكان سائر القوانين، بقي قانونا بالمعنى التام للكلمة، فارضاً نظاما من الواجبات والالتزامات الإجبارية. ربّما توقعنا ألاّ تُطبَّق هذه الواجبات والالتزامات إلا على الأفراد والضحايا، تاركة الأسياد أحرارا إذ هي تخدمهم من غير شروط: غير أن ساد لا يكفّ عن التأكيد أنّ القادة في النظام الجديد الذي تنشئه رغبتهم، مقيدون

أن يبدعا من فظاعة لترويع الحواس وللقيام بأعمال هائلة، فأي اطمئنان في هذا المكان! وكيف لا يكون مطمئنا أشدّ الاطمئنان الفاسق الذي قادته الجريمة مع ضحيته إلى هذا المكان! فهو في بيته، خارج فرنسا، في بلد آمن في قلب غابة غير قابلة للسكن، في حصن داخل الغابة، بحيث أنه بفضل الإجراءات المتخذة طيور السماء وحدها قادرة على بلوغه، وهو كائن في عمق أحشاء الأرض. الويل، ثم الويل للمخلوق السيئ الحظ الذي يجد نفسه، وهو في هذه الحالة من التخلي، تحت رحمة فاسق لا يعرف قانونا ولا دينا، الجريمة تسليه، ولم يعد لديه من اهتمام سوى أهوائه، ولا حذر يلتزمه سوى القوانين القاهرة لملذاته الغادرة»، المصدر نفسه، ص 66-67.

(8) يتكلم ساد عن «أنظمة وقد تم القسم على عدم الخروج عنها أبدا»، المصدر نفسه، ص 89. «الأصدقاء الأربعة عملوا على جدول قوانين وقّعه الرؤساء وأذيع على المعنيين بالأمر. عند الانتهاء من كتابته»، المصدر المذكور، ص 67.

هم أيضاً بقواعد تتضمن مبادراتهم، مخضعين إياها لشروط عمل منظّم ومتدرّج تصاعدياً. المتَع الحقيقية، ولفظة «الحقيقية» يجب أن تحتفظ هنا بملء معناها، والمتعة الحقيقية هي التي تُفضي إلى إدراك حقيقةٍ ليست رهناً لعفوية فورانها غير المراقَب: بل إن حركتها يجب أن تكون مقصودة وموجّهة باتجاه سلوك يُسيطَر عليه تمام السيطرة. إنها إحدى الموضوعات الأكثر ثباتاً عند ساد: المتع الأصيلة هي تلك التي تترافق مع الأفكار، حتى ولو كانت هذه الأفكار، بل خصوصاً إذا كانت أفكاراً سيئة[9].

الرغبة، في نظر ساد، لا تعني الفرد فقط، وقد عاد إلى ذاته أخيرا، حين أزيلت عنه الأعراف المفروضة عليه من العالم ومن الله، هذين الشكلين الأساسيين للغيرية، بل هي تتعلق بإدارة جماعية. هكذا فإن المتع التي يُقبل عليها مجتمع سيلينغ مدوّنة مُسْبقاً على لوحة يوزّع تنفيذها وفق جهاز معقّد يدمج قاعدة الاحتباس وقاعدة التكرار وقاعدة التدرج[10]. التنظيم المشترك للرغبة الذي يفرض عليها أن تُعرَض في مشهد، وأن تخضع، كما سنرى في ما بعد، لمبدأ السَّرْد، يمنعها عن أن تُشبَع بسهولة وبطُرق مباشرة: فما تفترضه من سيطرة يتخذ حالاً شكل تخلٍ يؤدي إلى إرجاء إتمامها. هناك سياسة للرغبة في علاقة بالنظام «الاجتماعي» الذي وصف ساد مؤسّسته وصفاً دقيقاً.

(9) فرض نظام ما يتضمّن احتمال عدم احترامه. «لا شيء من ذلك يجب أن يبدو للمتع، لا شيء من ذلك كان مقدّرا لها، وإذا خُرقت القواعد التي فرضناها على أنفسنا، فذلك لأن لا شيء يكبح الفسق، ولأن الطريقة الحقيقية لتوسيع وتكثير الرغبات هي في إرادة فرض حدود لها»، المصدر نفسه، ص 66. الضغوط تزيد من إثارة الرغبة في تحدّيها.

(10) «ساد الاعتقاد، لبرهة قصيرة، أن الأسقف سيفقد المني... ولكنه ضبط نفسه، أبعد عنه الأشياء المثيرة التي يمكن أن تتغلب على حواسه، وإذ أدرك أن هناك عملاً عليه إتمامه، أمسك على الأقل حتى آخر النهار، المصدر نفسه، ص 91. «كل شيء كان ممنوعاً باستثناء ما تمّ القيام به في المساء»، المصدر المذكور، ص 155.

ما هو الجديد في هذه المؤسّسة؟ بماذا تتميز عن النظام القديم الذي أطاحته؟

هذه الجدة لا تكمن في إزالة كل قانون، بل بعكس ذلك، لأنه لا يوجد مجتمع أحسن وأقوى تنظيماً كهذا الذي تسيطر عليه الرغبة، ولكن بإقامة علاقة جديدة مع القانون. ولما كان القانون يرتبط بالرغبة، فإنه يكتسب فوائد قوية بما يكفي لكي تحدد هذه المنافع وحدها، من دون مرجع لمعايير خارجية، تراتبية للحاجات الضرورية. الله، صورة الخارج والغيرية بامتياز، ليس غائباً عن عالم ساد أو مستبعداً منه، وبكل بساطة، لأنه يُتخَذ دائماً كشاهد من خلال خطاب الشتم الذي يجمع بين الإنكار والتحدي[11]: ولكنه إذا بقي حاضراً فيه، بطريقة ما، فذلك بشكل وحي معكوس، حيث يظهر أولاً كشيء مرفوض. من وجهة النظر هذه يمكننا أن نعتبر أن النظام، كما تصوّره ساد، يتحقق بواسطة جهاز مطهَّر من أي مرجع إلى عالم متعالٍ (Transcendance) وقد استبطن تماماً علاقته بالآخر وبالقانون، دامجاً مظاهره الأكثر سلبيةً: هكذا انتصرت فكرة سلطة متأصّلة في ذاتها تماماً، عبْر الدور الذي يؤديه القيمون عليها، وهو دور مراقَب مراقبة تامة.

نستطيع القول عن هذه السلطة، قبل أن تكتمل، إنها ديمقراطية: لقد أوحى ساد بمفهوم للقانون غير مسبوق في زمنه، وهو مفهوم قانون ممركَز كلّه في ذاته، وهو متطابق تطابقاً تاماً مع النظام الجماعي الذي ينظّمه، من دون مرجع خارجي، أياً كان هذا

(11) بهذا المعنى استطاع كلوسوفسكي (P. Klossovski) أن يتكلم في موضوع ساد عن نوع من اللاهوت السلبي.

المرجع. ولكن أليس وصف هذا الجهاز بأنه «ديمقراطي» نقضاً لما هو بديهي ونسياناً لمظاهر اليوتوبيا الاجتماعية التي تَصوَّرها ساد والتي لا شك بأنها رجعية واستبدادية. إذ إنّ ساد وضع مباشرة، وجهاً لوجه وبدون وساطات، ضحايا وجلّادين، جاعلاً الأولين يتلقّون كل قساوات سلطة، متعتُها الكاملة مقتصرة على الجلّادين، سلطة مطلقة بقدر ما اشتهرت أنها اعتباطية[12].

لكي يُعترف بمجتمع أنه ديمقراطي ألا ينبغي، بعكس ذلك، أن يُطرَح جانباً كل تمييز وبالتالي عدم المساواة الذي يقيمه التمييز؟ أليس شرط المجتمع الديمقراطي ألاّ يضم سوى أناس أحرار ومتساوين بالحقوق بشكل قاطع؟

ربما أراد ساد أن يُفهِم أنه، عبْرَ عملية الدمج الخاصة بمجتمع ديمقراطي، تتم أيضاً علاقة سيطرة حتى في ظروف تجعل هذه العلاقة أكثر إرهاقاً: باستخدام وسائل السرد الخيالي الأدبي، رسَمَ ساد صورة الشعب الديمقراطي المرتبط بقانون مجتمع غير عادل، حيث يسيطر نظام الأسياد، وذلك بطريقة مجردة تُبرز حدتها، في هذا المنظور، استغلال الإنسان للإنسان لابد أن يتخذ الشكل الأكثر جذرية، بارتكازه على علاقة سلطة غير متبادَلة، تستقطبها استقطاباً كاملاً المواجهة بين الحاكمين والمحكومين. سنتكلّم بعد قليل عن الأخلاقيات السادية، أخلاقيات الألم المفروض والمتلقّى الذي يثير الشكوى ولكنه لا يتحمل، بل لا يفترض، أيَ مقاومة: إن حالة

(12) «إنهم، باختصار، يحمّلون الشعب المسكين كل إغاظة، كل ظلم يمكن تصوره، متأكدين أنهم سيستمدّون متعاً أقوى بمقدار ما يكون الظلم الممارَس أشدّ»، انظر: Sade, Ibid., p. 318.

كهذه تلغي إمكانية قيام علاقة جدلية بين الجلّاد وضحيته بالمعنى الذي سمح لنا أن نقول بوجود علاقة جدلية بين السيد والعبد، ذلك أن العلاقة التي تجمع بينهما يُفترَض أنها لا تنعكس، بل هي في اتجاه واحد. هذا الوضع المتخيَل هو الذي يحفظ للأسياد حصرية الانتفاضة، كما يتمتّعون أيضاً بحصرية العمل، إذ إن «الشعب» يقدم لهم هذه المواد السلبية وهم يكيفونها وفق فكرتهم وإلهامهم، بشكلٍ يثبّت فيها صورة الرغبات المراقَبة مراقبةً كاملة والتي يؤكدون من خلالها إرادة القوة. لكي نسرع في التعبير عن ذلك، يمكننا القول إن كل السياسة السادية تعالج الجواب عن السؤال الآتي: ماذا يحدث عندما يُمنع الشعب من القيام بثورة، إذا كان القانون الذي يخضع له يتطابق، بل يلتصق كلّياً بالنظام الاجتماعي الذي يدعمه؟

هكذا تنبعث من مسيرة الكاتب الفاسق هذه الأمثولة الفاضحة: إن الديمقراطية، وهي شمولية في جوهرها، بقدر ما تتحقّق في أشكال الحرية، هي شكل الاستبداد الأقصى، مثلما يزدهر الاستبداد عندما يسيطر مبدأ المنفعة والرغبة من غير ضابط. ذلك أنه في الخيال، كما في الواقع، عندما يجتمع بحرية دوق وأسقف وقاضٍ ورجل مال - ها هم «الأصدقاء» الأربعة الذين يُخرجون الكتاب الطقسي المشؤوم **مئة وعشرون يوماً** - تُخلَق ظروف سلطة مطلقة أشد من السلطة التي يتمتع بها ملوك الحق الإلهي وأقلّ توزيعاً منها: ذلك أن سلطتهم غير مشروطة لأنها تستمد كل قواها من ذاتها، ولأن قانونها، كما يقول باسكال الذي يقترب منه ساد هنا بشكل غريب، «منطوٍ على ذاته» من دون أن تكون له علاقة بأي حقّ خارجي يمكن أن يحدده.

لكي يبرهن ساد على ما يبدو أنه مفارقة (Paradoxe) كان كافياً أن يعود إلى الطبيعة التي تقتصر على مجرد علاقات القوى فيها. هذا

اللجوء إلى الطبيعة من قِبَل مؤلف مسكون بفكرة نقيض ـ الطبيعة، يثير الدهشة. ولكن الصعوبة تتلاشى إذا أعدنا لمفهوم الطبيعة مضمونه الكامل، أي الواقع الذي لا يمكن أن يحده شيء خارجٌ عنه لأنه في ذاته بشكل كامل. ماذا تريد هذه الطبيعة؟ بالمعنى الدقيق لا شيء لأنها هي أيضاً، في نظر ساد، غياب للغايات. ولكنها إذا لم تُرد شيئاً، بشكل خاصّ، فهي قادرة على كل شيء، بمعنى العمل الشّامل الذي لا يفضّل إنتاج نظام حصري تختاره على حساب أنظمة أخرى ممكنة: بما أنها في حالة فيض دائم بالنسبة إلى ذاتها، فهي تندفع في كل السّبُل المتاحة لتجلّيها وهي تقودها لتتحقق في الأشكال الأكثر تناقضاً. لذلك، فإنّ نظام دوراتها المتأصل فيها يرجع إلى ديناميكية مبذِّرة ومهدِمة: حركاتها لا تولّد أشكال نظام إلا لكي تفككها، إذ هي تقوم على تبادلٍ دائم بين النظام واللاّنظام محوِّلةً بذلك الواحد إلى الآخر بعيوبه وفضائله، فعدائية هذه القدرة سلبية على مستوى النتائج وإيجابية بإيجابية تامة في سببها، وهي لا ترتد إلا على نفسها: كل أفعالها تكذّب الوهم بوجود قاعدة مطلقة تضمها في نظام واحد، وفي الآن ذاته تثبت هذه الأفعال الصفة الطبيعية للشرّ الّذي إذ لا يعود يُحدد نفسه بالنسبة إلى قيَم متعالية (Transcendantes)، لا يتجسّد إلا في أشكال نسبية. الشرّ المطلق، في فكر ساد، هو احتمال يجب أن يبقى دائماً مفتوحاً ـ بل هو يكوّن الممكن الوحيد في مذهب مادية مطلقة حيث لا مكان إلا للواقع ـ لأنه ما من حدث، إذا استثنينا الحدث الذي يهاجم الطبيعة باعتبارها طبيعة لإفنائها، قادر أن يملأها بمحتوى نهائي.

بعض هذه الموضوعات مستمَد من تراث المذهب الطبيعي كما انتقل من برونو إلى ديديرو مروراً بسبينوزا. مع ذلك، ما من شك أنّ ساد أضاف فصلاً إلى تاريخ هذا التقليد، حاقناً إياه بهذه

الإضافة من الطاقة التي قلبت المذهب برمته إلى الجانب الآخر. عندما يطرح ساد أن الطبيعة قادرة على كل شيء، فهي قادرة أيضاً، بل خصوصاً، على الشرّ، فإنه يجعل علاقة السيطرة مطلقة بين الأقوياء والضعفاء، بحيث عرَضها وكأنها العلاقة التي تربط الضحايا بجلّاديهم بالقوّة (En Puissance). هكذا استمد النتائج القصوى من التماثل بين الطبيعة والطبيعة المضادة: ليست الطبيعة لامبالية بالاضطرابات التي تثيرها مبادراتها المتفككة فحسب، بل هي غير مبالية كذلك بالاختلافات التي تولّدها هذه الاضطرابات، لأنها ترفض أن تستقرّ في أي نظام. ذلك أن الطبيعة إذا كانت متّسقة مع نفسها، فذلك في تأكيدها لمتبايناتها الذاتية الداخلية: بالإضافة إلى أنها في المشهد الذي تمنحه لنفسها تقوم بجميع الأدوار، ممثلة دور الضحية ودور الجلّاد[13].

من هنا يستمد الدفاع عن الجريمة جوهر معناه. «هل الفاتحون والأبطال والطغاة يفرضون على أنفسهم هذا القانون العبثي بألاّ يجرؤوا أن يفعلوا للآخرين ما لا نريد أن يفعل الآخرون فينا؟ بالحقيقة، يا أصدقائي، لا أخفي عليكم ذلك ولكنني أرتعد عندما أسمع حَمقى يؤكدون أنّ هذا هو قانون الطبيعة. أيتها السماء العادلة! الطبيعة المتلهفة للقتل والجرائم، إنما تضع قانونها من أجل التحريض عليها والحثّ على ارتكابها، والقانون الوحيد الذي تطبعه في أعماق قلوبنا هو أن نشبع رغباتنا بأية طريقة وعلى حساب أيّ

(13) لا جدال في أن منطق تفكير كهذا يؤدي النتائج الأكثر رجعية. يضع ساد على لسان أحد الأشخاص المسوخ الذي يُذكر في قصص الراويات، هذا الكلام «لا يقبل أنه يمكن تصور إهانة الطبيعة إلى حد تشويش النظام الذي وضعته في مختلف طبقات الأفراد»، المصدر نفسه، ص 281. إذا كان من العبث إهانة الطبيعة فذلك لأنها هي ذاتها تكفي لهذه المهمة، إذ إن كل أنظمتها اضطرابات إلى حد أنّ ما من توازن قادر أن يخففها بشكل ثابت.

كان»[14]. بكتابة هذه الأسطر لم يقصد ساد أن يقول إن الفاتحين والأبطال والطغاة الذين تستخدمهم الطبيعة وتوجّههم من دون علمهم، يتعاونون للقيام بعمل مشترك لا يكونون فيه سوى المنفذين: ذلك أن فلسفة الطبيعة التي يمثلها مشهدُ التدمير الشامل بأشكالٍ لانهائية التنوع يمكن أن يتخذها هذا التدمير، هي على نقيض فلسفة التاريخ، في عالم ممزَّق بشكل عام، إن لم يكن بشكل متساوٍ، كل شيء جريمة مادام ليس هناك شيء مجرم بالمطلق: حيث الإيجابي والسلبي، البِناء والهدم، ممتزجة امتزاجاً لا انحلال له، لا مكان إلا لأعمالٍ موسومة بالموت.

الدفاع عن الجريمة إذاً نقيض تبريرها مادام هذا الدفاع يرفض كل محاولات التبرير في مبدئها. ليس في هذا الحق سوى علاقات قوى تمنحه الأساس الواقعي الوحيد، وهو ذاته خاضع لقوة رفض داخلية تفسد كل قيمه. ذلك أنه إذا كان لابد من قوانين فلكي نتحداها ونعيد وضعها من جديد بحيث إنّ الأفضل لا يكفّ عن الاتحاد بالأسوأ، وبحيث إن التوازن ليس سوى نتيجة تسويات تمت على حساب الذين هم ضحاياها. إن النظام الاجتماعي، في حالته المجردة وفي أقصى حدة تناقضاته، يكشف ويوقظ أساسَ الاختلالات التي تكوَّن انطلاقاً منها، كما في فوهة بركان حيث استمد شرعيته غير الشرعية. ما من قانون يمحو صورة الجريمة عن وجه الأرض، لأن القوانين التي لا تفعل سوى أنها تمنح شكلاً فعلياً وموقتاً لصراعات الطبيعة، هي ذاتها تكون حاملة صراعات جديدة فتنتهي كذلك بالخضوع لها. هذا وما من رؤيا لحلّ نهائي يخفّف الطابع المشؤوم لهذه الأمثولة المسبّبة لليأس.

مع ذلك، وبما أنّ إمكانية الشرّ باقية منفتحةً دائماً، فهذا يعني

---

(14) المصدر نفسه، ص 332.

أنها يجب ألاّ تتحقق أبداً بشكل نهائي، ومطلق. قد تكون في ذلك دواع للأمل: إذا انتقلنا من الجرائم الصغيرة إلى الجرائم الكبيرة، إذ لا حلّ في الاستمرارية، ولا خطّ يفصل بشكل واضح الخير عن الشر، فإن الحركة بالاتجاه المعاكس التي تقود المظاهر الكبرى لهذا الميل الإجرامي، وهو حاضر في قلب كل وجودٍ طبيعي، إلى مظاهر أقلّ خطورةً، قالبةً العلاقة بين الجلاّدين وضحاياهم لصالح هؤلاء، ليست بعيدة الاحتمال تماماً. على نقيض الرؤيا الغنوصية التي تعيد التاريخ للصراع المكشوف بين قوى إيجابية وأخرى سلبية، يشدد ساد على ما ينطوي عليه سياق التاريخ الذي تحدده حتمية طبيعية، من غموض وهشاشة: لا شيء يحدث فيه بشكل نهائي في أي اتجاه، إذ إن الصراع الدائم بين دافع الشبق إيروس(*) ودافع الموت تاناتوس (Thanatos) لا يُفضي بوضوح إلى أي مخرج.

إذا كان الخير والشرّ لا يكفّان عن تبادل التأثيرات وتداخلها، والأفراد يلاحقون الواحد منهما بدل الآخر دون التمييز بينهما، فلأنّ هؤلاء لا يجتمعون إلا ليتقارنوا في ما بينهم ويمتحنوا ملذّاتهم المتبادلة: يتقاسمون عدم الاكتفاء، إذ لا يستطيعون أن يقوموا بذلك في ملذاتهم التي لا تخصّ إلا كل واحد منهم بمفرده. يضع ساد على لسان الأفسق والأصفى ذهناً من أشخاص روايته: «ينقص سعادتنا شيءٌ أساسي في نظري: إنها متعة المقارنة، متعة لا يمكن أن تنشأ إلا من مشهد البائسين، ونحن هنا لا نرى شيئاً من ذلك من رؤية مَن لا يتمتع بما أنا حاصل عليه، وهو لذلك يتألم، يولد سحر القدرة على أن نقول في أنفسنا إنا إذاً أكثر سعادةً منه. حيثما يتساوى الناس وتزول هذه الفروق، فإن السعادة لا توجد أبداً. هي قصة إنسان لا

(*) الميثولوجيا اليونانية إيروس (Eros) إله الحبّ وتاناتوس (Thanatos) إله الموت.

يعرف قيمة الصحة حق المعرفة إلا بعد إصابته بالمرض»[15].

كان بإمكان ساد أن يضيف بالعودة إلى سيرته الشخصية: ولا أحد يشعر بأنه يتمتع بالحرية أكثر ممن كان سجيناً. كل ذلك يجعلنا نفكّر بنوع من علم النفس الاجتماعي الذي عرضه سبينوزا في القسم الثالث من كتابه **الأخلاق** (*Ethique*)، انطلاقاً من مبدأ «المحاكاة العاطفية»: عند سبينوزا، كما عند ساد، إقامة علاقة اجتماعية يرتبط بالعملية التي من خلالها تنبني الحياة النفسية الفردية، بحيث أن الفرد يتنافس مع ذاته، وفق المنطق ذاته الذي يُدخله في مواجهة مع آخرين.

أما النتيجة فهي: لأنّ الطبيعة تريد شيئاً ما، فهي تريد اللامساواة. ومن يتكلم هكذا هو دورسيه (*Durcet*) السافل: «كل مؤاساة نكبةٍ جريمةٌ تُرتكَب بحق نظام الطبيعة. اللامساواة التي وضعتها الأفراد في مجتمعنا تثبت أن عدم الانسجام هذا يروق لها، لأنها هي وضعته، وهي تريده أن يكون في الثروة كما في الأجساد. وكما هو مسموح للضعيف أن يعوّضها بالسرقة، فإنه مسموح للقوي كذلك أن يُثبّتها برفضه الإعانات. إن الكون لا يستقيم لحظة لو كان التشابه تاماً بين جميع الكائنات، من عدم التشابه هذا يولد النظام الذي يحفظ ويقود كل شيء. علينا إذاً أن نحرص على عدم تشويشه»[16]. عندما يتكلم ساد عما «تريده» الطبيعة وعما يُرضيها يبدو أنه يعيد إليها نوعاً من الغائية. ولكن إذا كان هناك «نظام للطبيعة» وفق المفهوم الذي نجده عند دولباخ (d'Holbach) ولامتري (La Mettrie)، فإنّ هذا النظام، في نظر ساد لا يقوم إلا على منطق

---

(15) المصدر نفسه، ص 181.

(16) المصدر نفسه، ص 237.

التنافر الذي يُلغي إمكانية تحقيقه من خلال شكل حالة مستقرة. إن مذهب الطبيعة، وهي في حالة اضطراب دائم وفي ثورة مستمرة ضد نفسها، هو ألاّ تنغلق أبداً في أي مذهب يمكن أن يحدد شكلها بطريقة نهائية ومتناسقة.

إذاً لا ينبغي للطبيعة ذات الخيارات الملتبسة دائماً، أن تتعرّف بشكل نهائي على أي مظهر للوجود الفردي. من هنا جاء كل تاريخ مِحَن الفضيلة وازدهار الرذيلة، الذي يبين إلى أي حد الازدهارُ والمحنةُ نسبيان: في عالم حيث كل شيء مشهد، حيث لا توجد الكائنات إلا بالمشهد الذي تقدمه وتتبادل تقديمه في ما بينها، ما من خير مطلق لم يبرز على خلفية بلاء وجريمة.

في أحد المقاطع المذكورة سابقاً، سؤال خادع ظاهره البراءة يطرحه الأسقف ضمن الحوار التالي:

«أنت تؤكّد إذاً وجود متعة حقيقية في تأمل دموع الذين يرزحون تحت وطأة الشقاء؟».

يقول دورسيه: «بكل تأكيد، قد لا يكون في العالم متعة أكثر شبقاً من تلك التي ذكرتها».

ـ «ماذا؟ من دون أن تؤاسيهم؟» قال الأسقف، الذي كان فرحاً بأن يحمل دورسيه على الاستفاضة في موضوع عزيز على قلب الجميع، وهم يعلمون أنه جدير بمعالجته معالجةً عميقة.

ـ «ماذا تقصد بالمؤاساة؟» قال دورسيه، «ولكن المتعة التي تولد لي بفضل هذه المقارنة اللطيفة بين حالتهم وحالتي، لا تعود موجودة لو أنا آسيتهم، لأنني، في هذه الحالة، إذ أخرجهم من حالة البؤس، أجعلهم يذوقون لحظةً طعمَ السعادة، وإذ يتساوون بي، فإنني أفقد كل متعة بالمقارنة»؟

ـ قال الدوق: «وفق هذا، ولتثبيت هذا الفرق الجوهري بالنسبة إلى السعادة، ينبغي، إذا صحّ القول، أن نزيد حالتهم سوءاً».

ـ «لا شك في ذلك» قال دورسيه. «وهذا ما يفسّر الأعمال الشائنة التي ينسبونها لي طوال حياتي»[17].

إذاً لا متعة إلا بالمقارنة، فلكي تتم، يجب أن يحافَظ على الحد الأدنى من الفارق ـ وقد حوّله ساد إلى الحد الأقصى في الرواية الخيالية التعليمية ـ، فارق بالنسبة إلى الآخر، ولكن بالنسبة إلى الذات كذلك، إلى الآخر الموجود في كل واحد منا، إلى الآخر الذي كل واحد هو ذاته، وبدونه تصبح هذه المقارنة مستحيلة[18].

علينا ألاّ نقول إذاً، كما نفعل في معظم الأحيان، إنّ البطل السادي (Sadien) يطلب الشر لذاتِه، بشكل مطلق. أو بالأحرى، إذا طلبه دائماً، فلأنه لا يستطيع أبداً بلوغه. بل إنه يفعل الشرّ كما يمكن أن يفعل الخير بموجب الإلهام الطبيعي ذاته، في واقع حيث امحى المرجع إلى الآخر بمعنى التعالي (Transcendance) والخارجانية

---

(17) المصدر نفسه، ص 181.

(18) بالاعتماد على البرهان ذاته، يقيم ساد الحب بين أفراد من جنس واحد: هؤلاء، عبر العلاقة التي تعكس الواحد في الآخر، يتبادلون هذه الصورة الكاملة تقريباً عن ذواتهم التي تبرز نقصهم البنيوي. وبما أن المتعة مرتبطة بالمقارنة، إذاً قائمة انطلاقاً من علاقة سيطرة، فإن المقارنة بين القوة والضعف، تزداد إثارة إذ تتم بين كائنات متشابهة ظاهرياً، وتماثلهما مشبوه وملوّث، فالمتعة تزداد، إذ تقابل بأخرى هي صنوٌ لها. لنترك الكلام هنا للأسقف: «إذ يُنظر إلى الجريمة من جهة الشر الذي هو تقريباً دائماً الجاذب الحقيقي للمتعة، فإنها (الجريمة) تبدو أكبر مع كائن من جنسك، مما هي مع كائن من غير جنسك، ومن ثمّ فإن المتعة تتضاعف»، المصدر نفسه، ص 264. «بامتلاك» الآخر، يتابع الفرد المثال النرجسي لعلاقة كاملة مع الذات، التي هي بلا ثمن، لأنها لا تكف عن الهرب. كل تفكير ساد السياسي يتوسّع بهذا التخيل الذي يثبّته جماعياً.

(Extériorité)، فإن القيَم، سواء وُسِمت إيجابياً أو سلبياً، تتواصل في ما بينها نسبياً، بمقدار ما لا تتميز عن بعضها إلا بدرجات تزيد أو تنقص: الرذيلة والفضيلة لم تعودا متعارضتَين بشكل قاطع. لأن التصرفات التي تُعتبَر خيرة يغذّيها سرّاً مبدأ التنافس ذاته وإرادة السيطرة ذاتها، وهما يظهران بجلاء تام في الأفعال الإجرامية. وهكذا، فإن العطف والجحود كليهما يغيظان على حد سواء من يتعرّضون لهما كأنهم ضحايا.

يقول دورسيه: «لن تروا أبداً رجل فكرٍ يبحث ليجلب لنفسه عرفان الجميل. من المؤكد أنه لن يجهد أبداً ليَجعل لنفسه أعداء».

ـ «ليس من أجل إسعادكم يعمل من يخدمكم» قاطعه الأسقف، «وإنما لكي يرفع مقامه فوقكم بإحسانه إليكم. ولكنني أسأل: ماذا تستحق خطة كهذه؟ عندما يقدم لنا خدمة لا يقول: أنا أخدمك لأنني أريد أن أصنع لك الخير، هو يقول فقط: أنا أصنع لك معروفاً للحطّ من قدرك، ولكي يرفع مقامه فوقك».

ـ قال دورسيه: «هذه الأفكار تثبت خطأ الخدمات التي نؤديها، وكم أن ممارسة الخير عبثية. ولكن يقال لك: هذا من أجلنا نحن، ليكن من أجل ضعاف النفوس الذين يرتضون هذه المتع الصغيرة، ولكن الذين يشمئزّون منها، مثلنا نحن، يكونون حقّاً مخدوعين إذا ما حصلوا عليها»[19]، «لفضيلة، هذه الرذيلة المكتومة، إنها خدعة».

عندما وضع ساد نفسه، بواسطة الخيال السردي، من وجهة نظر كبار الفاسقين، فإنه يقدِم رؤيا حرجة للرابط الاجتماعي بسبب إسرافاته بالذات، في عمق دهاليزه التي تسكنها شخصيات ذات فجور

(19) المصدر نفسه، ص 241.

جنوني، انعقدت بين الأفراد علاقاتٌ لم يسبق لها مثيل، خاصّةً في مجتمع مؤسّس على مبادئ نظام متأصلة تماماً في تنظيمه، وهو مجتمع طبيعي جوهرياً. وعندما وضع ساد على لسان معلّميه الخليعين أن الرذيلة «أفضل» من الفضيلة، فذلك من أجل غايات تعليمية، ولكي يُفهِم أنَّ نظام الطبيعة التي تدمج كل استثناءاتها، والتي تكون غير مبالية بفروقاتها، لا تعود تقيم تمييزاً قاطعاً بينهما. أما الباقي، كما يقول، فهو شأن تنظيم ومزاج: الذين اختاروا طريق الخير، قاموا بذلك لأنَّ هذا يناسبهم، ليس بمعنى أنه اختيار حرّ صادر كلّياً عن مبادرتهم، بل بمعنى تكيف وتوجّه يتقرران على مستوى الأشكال الأكثر غموضاً للوجود الجسدي والعقلي، حيث تبدأ العلاقة بين الزائد والناقص القيامَ بدورها، على مقياسٍ متناهي الصغر.

من وجهة النظر هذه، إنّ ساد، المعاصر تماماً لكَنْت، يبدو أنه يقف تماماً عند النقيض من عقيدة قانون أخلاقي، لأنه كمفكر اللااحترام، اعتبر أن المحرّكات (Mobiles) يجب أن تغلب دائماً الدوافع (Motifs)، ونتيجة الصراع بينهما تكون مسألة ملاءمة. بإمكاننا إذاً أن نتكلم عن لاخلقية سادية، ولكن يجب ألاّ تفسَّر أنها النقيض أو مجرّد الغياب التام للمبادئ الأخلاقية، ذلك أن حياة الفاسق، في رأي ساد لا تخلو من اتباع دقيق لبعض القواعد التي بدونها تصبح ملذاته عديمة القيمة.

المتعة (ماذا علي أن أفعل؟)

يُنسَب إلى ساد إعداده الغريب لأخلاقية التحرر التي تستند إلى مبدأ التهتك الذي لا حدود له. ولكنّ في ذلك إهمالاً لكونه حتى في أشكال فجوره الأشد تطرفاً، أكثرَ من القواعد الصارمة المتسلسلة التي

يجب أن يخضع لها الوجود الإنساني لبلوغ أقصى درجات القوة، في الدرجة الأولى من هذه القواعد، هناك قانون الرغبة الذي ينظّم علاقات السلطة على الصعيد السياسي بشكل خاصّ. على المستوى الأخلاقي المتعلق بالمظاهر الفردية، هناك قواعد المتعة التي يحدد اتّباعُها ما يسميه ساد المتعة (Félicité). هنا تفقد الرغبة سيادتها التي تتمتع بها، بالمقابل، في النظام السياسي: ولكنها تخضع لمراقبة متشددة تحددها تحديداً أساسياً.

يمكن أن تُرد كل أخلاقيات ساد إلى الأطروحة الأولية التالية: ليست المتعة تحقيقاً للرغبة، بل إن العلاقة بينهما هي أولاً علاقة سلبية. من هنا فرْض هذه القاعدة: إذ أردت أن تتمتع أقصى تمتّع، سيطرْ أولاً على رغبتك.

تقتصر المتعة، بحسب ساد على هزّة عضوية، أي على حركة فيزيولوجية: بعد أن تتوتّر «الماكنة» بشحنة تهيج، تُرخي فجأة هذا الفيض من التوتر[20]. المتعة تهزّ الجسد بما تحدثه من تفريغات عنيفة، فتحمل على الصراخ كمن أصيب بألم: نتلذّذ إذاً لأنّ لدينا

(20) «هل يمكن الصراخ، هل يمكن الصياح كما تفعل أنت عند قذف المني! قال الدوق لكورفال... ويحك، ماذا دهاك حتى تصرخ هكذا؟ لم أر قط قذفاً بهذا العنف ـ آ! قسماً، قال كورفال، أمنك نسمع، من مسافة بعيدة، مأخذاً كهذا! هذه الصرخات يا صديقي، صادرة من الإحساس الشديد للبنية الجسدية: مواضيع أهوائنا تحدث صدمة عنيفة للسائل الكهربائي الذي يجري في عروقنا، الصدمة التي تتلقاها الأرواح الحيوانية التي تؤلف هذا السائل، هي من القوة بحيث أن كل الماكنة (الجسدية) تتزعزع، بحيث إننا لا نعود نملك السيطرة على صرخاتنا نتيجة صدمات اللذة الهائلة، أكثر مما نملك السيطرة على انفعالات الألم الشديدة»، المصدر نفسه، ص 292. يتعلق هذا التحليل بما أسماه دوبرون (J. Deprun) «المادية الكهربائية»، انظر: Jean Deprun, «Sade et la philosophie biologique de son temps,» dans: Jean Deprun, *De Descartes au romantisme: Etudes historiques et thématiques*, vrin-reprise (Paris: J. Vrin, 1987), pp. 133 et sq.

جسداً وبتشغيلنا إياه حتى أقصى استخدام له، وليس لأي شيء آخر. وهكذا، فإن السعي إلى السعادة عن طريق الفسق، هو جسدي حصراً ومادي.

ولكن هل هذا يعني أنّ اللذة، بفعل ماديتها، تُمنَح خارجاً عن كل تفكير، من دون معرفة ومن دون إرادة، وأنها تتم غريزياً وبطريقة غير منطقية؟ هنا تتدخل القواعد التي تربط تحقيق اللذة الجسدي ببعض الأفكار.

بالواقع، تقيم اللذة علاقةً بالرغبة يمكن وصفها بأي شيء ما عدا البساطة والمباشرة. إن المتعة التي بها يبلغ تنظيم عضوي كمالَ أدائه متأصلةٌ في ذاتها: هي علاقة محضة بذاتها. على عكس ذلك، مع الرغبة، يعود إلى الظهور تعالٍ (Transcendance) أخذ شكل علاقة بالآخر: إنها تستدعي وساطة شيء خارجي في علاقة بوعي غامض لكون الجسد لا يكفي ذاته بذاته في الحدود التي تشكّل فرديته. من وجهة النظر هذه، الرغبة تفرّق ما تجمعه اللذة. بهذا المعنى لا شيء أكثر غربة عن اللذة الأصيلة سوى نظام الرغبة، ولهذا السبب علينا أن نتخلّى تماماً عن تحديد اللذة بأنها إشباع الرغبة، يجب قطع الرابط التلقائي بين اللذة والرغبة، يجب أن نتعلم ممارسة اللذة ضد الرغبة، كشيء يفترض نفيها الأساسي.

لنستمع إلى ما يعترف به جهراً الدوق دو بلانجيس (De Blangis) : «كم من أناس لا يميلون إلى الشر إلا إذا دفعتهم شهوتهم إليه، وإذ يعودون عن انحرافهم، تستعيد نفسهم المطمئنة طريق الفضيلة، وهكذا يقضون حياتهم وهم يتنقلون من الصراع إلى الضلال، ومن الضلال إلى عذاب الضمير، وينتهون بذلك دون أن يكون بالإمكان القول بدقة ما هو الدور الذي قاموا به على هذه الأرض. لابد أن يكون هؤلاء أشقياء: إنهم مترددون دائماً،

ومتحيرون، تنقضي حياتهم بأكملها بأن يكرهوا في الصباح ما قاموا به في المساء. من المؤكد أنهم يندمون على الملذات التي ذاقوها، ويرتعدون إذْ سمحوا لنفسهم بممارستها، حتى إنهم يصبحون في الآن ذاته فاضلين في الجريمة، ومجرمين في الفضيلة. أما طبعي الأشد حزماً فلا يكذّب نفسه أبداً هكذا. أنا لا أتردد أبداً في خياراتي، وبما أنني متأكد دائماً أنني أجد المتعة في ما أقوم به، لا يُضعف الندمُ أبداً جاذبيته. أنا ثابت في مبادئي، لأنني كوّنت منها ما هو أكيد منذ سنواتي الأولى، فإنني أتصرف دائماً وفق هذه المبادئ. لقد علمتني أن الفضيلة فراغ وعدم. إنني أبغضها، ولن يراني أحد عائداً إليها. لقد أقنعتني أن الرذيلة وحدها وُجدت لكي تجعل الإنسان يختبر هذه الهزّة النفسية والجسدية التي هي ينبوع أمتع اللذات»[21].

أن يتبع المرء رغباته وتقلباتها يعني أنه يزجّ نفسه في طريق الشك والبؤس. أما الفسق فبعكس ذلك، هو نظام حياة يفترض مبادئ ثابتة، بل صارمة: لذلك أظهر ساد في النص الذي أوردناه سابقاً اللذةَ وكأنها «هذه المتعة النفسية والجسدية» التي تجمع حركات جسدية وأفكاراً مُدرَكةً بوضوح كورفال (Curval) يعبّر عن ذلك بطريقة أكثر فظاظةً: «على المني ألاّ يُملي أو يوجّه أبداً المبادئ، بل على المبادئ أن تنظّم طريقة إخراجه. وسواءٌ حصل انتصاب أم لم يحصل، على الفلسفة، وهي مستقلة عن الشهوات، أن تبقى هي ذاتها دائماً»[22].

وهكذا، فإنّ تطلّب اللذة بأي ثمن هو نقيض الاستسلام

---

(21) انظر: Sade, *Oeuvres complètes du Marquis de Sade*, vol. 1: *Les Cent vingt journées de Sodome*, p. 26.

(22) المصدر نفسه، ص 333.

السلبي، بل هو جهد قوي للسيطرة يضع كل القدرة التي يتمتع بها تنظيم فردي في خدمة فوضى الطبيعة الجوهرية. ليست الإسرافات الحقيقية هي تلك التي نخضع لها بسهولة حسب الظروف، بل هي التي نتتبعها ببرودة أعصاب وفق القواعد التي تتناسب مع مثال فلسفي أصيل، ولو استبعد ذلك المثال ما يمكن أن يحملنا على التفكير بمثال: إنه يفرض تأكيد كل ما يعني في الطبيعة غياب الغايات وتنفيذه، أي قتل الله، ولو اقتضى ذلك الموتَ من اللذة.

قتل الله يعني إفناء الرغبة، وذلك بأن يُستبعد في طلب اللذة كلُّ ما يمكن وضعه تحت خانة المشتهى. منطق الدناءة يستجيب لرفض مبدأ التعالي (Transcendance) رفضاً مدروساً، كما تفسّر ذلك لا دوكلو (La Duclos)، راوية الثلاثين يوماً الأولى: «كيف يحدث أن يكون هناك أناس في العالم خدّر الفسق قلوبهم وخبّل فيهم كل مشاعر العزّة والرقة، حتى إننا نراهم يتمتعون ويتسلّون فقط في ما يحطّ من قدرهم ويذلّهم؟ حتى ليُقال إن متعتهم لا تتم إلا في صميم العار، ولا يمكن أن توجد بالنسبة إليهم إلا في ما يدنيهم من الخزي والعار، في ما سأرويه لكم، في مختلف الأمثلة التي سأبرهن فيها عن قناعتي، لا تحتجّوا لي بالإحساس الجسدي، أنا أعلم أنه موجود فيها، ولكن كونوا على ثقة تامة أن هذا الإحساس، إذا صحّ القول، لا يوجد إلا بالدعامة القوية التي يمنحه إياه الإحساس الأخلاقي، وإذا قدمتم لهؤلاء الناس الإحساس الجسدي ذاته من دون أن تضموا اليه كل ما يستمدونه من الأخلاق، فإنكم لن تنجحوا في إثارتهم»[23]. سهولة الرغبة وضعفها، قوّة اللذة وصعوبتها، وهي أيضاً فكرة (سيئة): إنّ الجريمة، ولأنها من دون جدوى وغير مشتهاة،

(23) المصدر نفسه، ص 294.

هي إطار العمل المدروس بامتياز، لأنه متحرر من أي علاقة بإغراءات خارجية. هكذا نرى أنه قد تكوّنت عند ساد نظرية الفعل المجّاني.

المتعة لا تُمنح إذاً ببساطة: إنها ثمرة تقشف وجهد. يشدد ساد أيما تشديد على أنه ليس هناك لاأخلاقية عفوية، بل هي مرتبطة بالتربية، هذه التنشئة المتدرجة التي يلقّنها «المعلمون اللاأخلاقيون» لـ «تلاميذهم» وفي الوقت نفسه يلقنونها لأنفسهم[24]. إن الدورة المتدرجة للانحلال والانحراف تقود الفاسق أكثر فأكثر بعيداً في تحديه للقانون الإلهي، إلى حد أن الحركة المعاكسة لإرجاعه إلى نقطة انطلاقه تصبح مستحيلة «إذ ينحطّ مقام الإنسان ويُذَلّ جرّاء إسرافه في التهتك، يكون قد قاد نفسه في منحًى فاسق لا يقوى شيء على إخراجها منه . . . كل ما كان يؤثّر تأثيراً مزعجاً يتحول عندئذ إلى لذة إذ يجد نفساً مهيأة بشكل مختلف، عند ذاك، كل ما يذكّر بالحالة الجديدة التي تُتبنّى، لا يمكن أن يكون إلا ممتعاً للحواسّ.

ـ «ولكن، يا له من طريق يجب أن نسلكه في الرذيلة كي نصل إلى هذه المرحلة!» قال الأسقف.

ـ «أنا أوافق على ذلك» قال كورفال[25]

إنّ الماجن المتمرّس بأساليب الانحراف، الذي يُجهد نفسه فوق طاقتها يتمتع بالشكل الصافي لعمله وقد تحرّر من المباهج التي كان يمكن أن تزينها له رغبته.

---

(24) هكذا لا جمالية من غير فن تعليمي (didactique). هذا هو المبدأ الذي تمثله الإشارة الهامشية التي كتبها ساد من أجله هو: «وفي الإجمال، امزجْ خصوصاً شيئاً من علم الأخلاق مع طعام العشاء»، المصدر نفسه، ص 450.

(25) المصدر نفسه، ص 298.

كان ساد مفكراً أخلاقياً بالمعنى الكلاسيكي تقريباً للكلمة، باعتبار أنه بدل أن يبحث عن الإغراء، فإنه يُشدد على مظاهر المجون الأكثر إثارةً للاشمئزاز. «لقد سئمنا الأشياء البسيطة، المخيلة مستاءة، وحقارة وسائلنا وضعف مواهبنا تقودنا إلى ارتكاب فظاعات... بما دنسته الطبيعة والجريمة وأفسدتاه، بواسطة أكثر الأشياء قذارة وإثارةً للغثيان، سيتذوق الخليعان المنتشيان أمتع اللذّات... وليُفسِّر الإنسان بعد ذلك!»[26].

انحرافات اللذة وانتصارات إرادة شاذة، تدفع الفرد، ليس نحو ما يتجاوز ذاته كأنه يبحث عن تعالٍ معكوس، ولكن تدفعه نحو أقصى حدود بنيته التي ما إن يبلغها حتى يبذل كل سيادة قدرته. والمرء يطلق صرخة من فرط اللذة نتيجة هذا الإسراف الذي ينفي الابتهاج.

من هذا المنطلق يتوضح التعارض بين اللذة والشهوة. الشهوة شكل عفوي للتصرفات الإنسانية، هي البحث الأعمى عن ارتواء مرتبط بامتلاك أشياء، يُترك البحث عنها والحصول عليها لصدفة اللقاءات. أما اللذة المكتسبة والمدبّرة بطريقة منهجية فتقطع العلاقة مع سهولةِ هذه المنافع البدائية: لذلك فهي تُعرَّف بطريقة ملازمة لذاتها بأنها إمتاع للذات وليس ملاحقة موضوع خارجي. «أراد الدوق، أثناء العشاء، أن يُثبت أنه إذا كانت السعادة تقوم بإشباع جميع ملذات الحواسّ، فمن الصعب أن يكون أحدٌ أكثر سعادة مما كانوا.

ـ «هذا الكلام ليس صادراً عن ماجن» قال دورسيه، «كيف

(26) المصدر نفسه، ص 151 ـ 152.

تستطيع أن تكون سعيداً ما دمت قادراً في كل لحظة أن تشبع رغبتك؟ لا تكمن السعادة في المتعة، بل في الرغبة، في كسر المكابح التي تعترض الرغبة، فهل هذا يتوفر هنا، حيث ما عليَ إلا أن أتمنى حتى أحصل على ما أريد؟ أقسم أنني منذ وجودي هنا، لم يسِلْ سائلي المنوي مرةً واحدة من أجل أشياء موجودة، لم يُرَقْ إلا من أجل الأشياء غير الموجودة»[27].

على محور المتعة والشهوة، بدل أن يحاول المجون التوفيق بينهما، يفكر في انفصامهما، وبدل أن تدفعه لذته إلى إشباع كل رغباته، فإنها تكشف ما يجب أن يبقى دائماً غير مُشبَع في الشهوة ذاتها. الدوق دي بلانجيس، وقد تتلمذ على دورسيه، وهو مجرم حقيقي» لأنه مجرم عقلياً، ويعرف حقيقة الجريمة، إنه يستعيد هذا الدرس «أنا على يقين تام أنّ الذي يثيرنا ليس موضوع المجون، بل هي فكرة الشرّ، وبالتالي فإننا نتّعظ من أجل الشر فقط، بحيث أن هذا الموضوع إذا كان غير قادر على دفعنا إلى فعل الشر، فإننا لا نعود نتّعظ من أجله»[28]. الماجن جلّاد شهوته الذاتية، وهو يحرّر مسرّاته من ارتباطها بمواضيع لا فائدة منها، ذلك أن الملذات الحقيقية نظرية.

لنعطِ الكلام مرةً أخيرة لدورسيه الرهيب: «لقد تصوّرتُ دائماً ألف مرة أكثر مما فعلت، وشكوت دائماً من الطبيعة التي ما إنْ تهبني شهوة تحقيرها حتى تنتزع مني الوسائل»[29]. لا يمكن التعبير

(27) المصدر نفسه، ص 181.

(28) المصدر نفسه، ص 182.

(29) المصدر نفسه، ص 183.

أفضل من ذلك عن أن المتعة شكلٌ يقوم بدور الآمر[30]، وبطريقة مستقلة تماماً عن وسائل تحقيقها. المقصود هنا وجوب التصور قبل القيام بالفعل: تقود هذه القاعدة إلى اعتماد مستوى جديد وأخير من التطلب الشديد، ليس تطلباً سياسياً أو أخلاقياً، بل هو بلاغي بشكل تام ومرتبط بمبدأ السرد الذي يصف أحداثاً في غيابها. عند هذا الحد، يصبح التأمل الفكري في المجون أدباً.

السرد (ماذا أستطيع أن أعرف؟)

نعرف مناشدة المركيزة دو ساد لزوجها المعتَقل في فنسان (Vincennes)، حيث بدأ يُعد ما سوف يصبح مهنة أدبية: «أتوسل إليك بأن توقف الكتابات فهي تلحق بك ضرراً لا حدود له، وعوِّضْ عن ذلك بالمثابرة على طريقة تفكير نزيهة، مماثلة تماماً لما في أعماق قلبك، وبنوع خاصّ لا تكتبْ ولا تقلْ كل الضلالات التي يوحيها إليك فكرك، والتي بها يريدون بكل قواهم أن يحاكموك»[31]. لو استمع ساد لهذا النصح، ولو أنه عرف أن «يوقف الكتابات» في حال لم يستطع «إصلاح» نفسه، فهل كان هناك مجال لأن نذكره اليوم؟

ألا يُعتبَر أنه شهيد الكلام المحرَّر الذي على مدى سردٍ لا ضوابط له، ومتحدياً ومتجاوزاً أعتى الموانع، قد حاول أن يقول كل شيء وخصوصاً ما كان عليه ألاّ يقوله بأي ثمن؟

---

(30) يتكلم دوبرون (J. Deprun)، في موضوع ساد، عن «أمر مطلق بالجريمة»، انظر: Jean Deprun, «La Mettrie et l'immoralisme sadien,» dans: Deprun, *De Descartes au romantisme: Etudes historiques et thématiques*, p. 129.

(31) رسالة في 6 آب/ أغسطس 1782، أوردها ليلي (G. Lély) في: Gilbert Lély, *Vie du Marquis de Sade*, 2 vols. (Paris: Gallimard, 1952-1957), p. 214.

يبدو أنَّ آثار ساد تعتمد على مسلّمة هي أنّ كل شيء يجب أن يعبّر عنه. وهو إذ يضع هذا التطلب في البوح الشامل الذي يشكّل الخطابُ الأدبي مجاله الخاص، يبدو أنه قد ذهب إلى آخر حدود هذا الخطاب، إلى هذه النقطة المستحيلة حيث افتتاح العرض غير المحدد يُسْلمه لانغلاقه. ولكن باعتماده خطاب الانغلاق هذا، ألم «يوقف» كتاباته إذ أغلقها في النظام المستقل والحصري، بحيث أن وضعه، كسجين محكوم عليه ألاّ يقول إلا ما لم يعد قادراً على فعله، كان يبعث الصورة الحتمية والمطابقة؟ هنا يجد يوتوبيا الخطاب الجامح، وبالتعبير الحقيقي، السرد الخيالي، دلالته الأقوى التي هي بلاغية أو شعرية: في ما يتجاوز التفسيرات السياسية أو الأخلاقية التي عرضنا خطوطها الرئيسية منذ قليل، يُظهر السرد الخيالي المتطلبات الشديدة الخاصة بالكلام، وهي هذه المحدودية التي تلزمه أن يستحضر الأشياء في غيابها، بل أن يُلغيها، وأن «يقتلها» لكي يتمكن من قولها، وهذه هي فكرة ساد بامتياز، وهي في صميم مفهومه للأدب.

يبدو أن ساد قد رد على نصيحة زوجته بنوع من الجواب الساخر عندما اقترح في نص **مئة وعشرون يوماً** ذاته، هذا التبرير لبعض المحذوفات التي تظاهر بإدخالها على روايته: «عندئذ نهض الأسقف، وبصوت منخفض خاطب دورسيه الذي قال إن الأمر كذلك، وانتقل الأسقف إلى كورفال الذي قال: إيه! نعم حقيقةً، وإلى الدوق الذي صرخ: آه! عجباً ما كنت وجدتُ هذا أبداً». بما أن هؤلاء السادة لم يوضحوا كلامهم أكثر من ذلك، لم يكن من الممكن أن نعرف ما أرادوا أن يقولوه، وإذا ما عرفنا، أظن أنه، من قبيل الحشمة، علينا أن ندعه دائماً مستوراً، لأن هناك أشياء كثيرة لا ينبغي إلا أن نشير إليها إشارة، الحذر الحكيم

يفترض ذلك، قد نصادف آذاناً طاهرة...»[32].

هذا التهكم يتضمن أساساً من الحقيقة، وقد اتخذ صيغة محاكاة ساخرة. ذلك أنه ينبعث من نص ساد، إذا ما قُرئ قراءة دقيقة، هذا الدرسُ، وهو أنه لا يمكن فعل كل شيء، ولا حتى قول كل شيء: ليس بطريقة مباشرة، في كل حال، أو بالشكل الواضح الجلي، وبأسلوب الكشف العاري الذي يرد مباشرةً إلى حقيقة ما ينطق به. لا نستطيع أن نفعل كل شيء، لأنه، كي تحدث فوضى الملذات، على هذه الأخيرة أن تخضع لقواعد تفرض الانضباط على غلوّها. وكما سنرى، لا نستطيع كذلك أن نقول كل شيء، بمعنى أننا لا نستطيع أن نعبّر عن الأشياء كما هي أو كما نفعلها تماماً: هنا وبالتوازي مع القانون السياسي للرغبة والقواعد الأخلاقية للمتعة، يدخل المبدأ الشعري للسرد القصصي. لكي نفهم جيداً أبعاد هذا المبدأ، علينا أن نأخذ بالاعتبار المشروع السادي للمصالحة بين المتعة والمعرفة الذي يطرح نوعاً من المعادلة بين معرفة المرء لمتعته وإشباع نفسه بمعرفتها: لندعُ ذلك معادلة السجين الذي، لعدم تحقيق ملذاته، يستطيع دائماً أن يعرفها وأن يعرّفها لسواه وذلك بسردها لهم وبسردها

(32) انظر: Sade, *Oeuvres complètes du Marquis de Sade*, vol. 1: *Les Cent vingt journées de Sodome*, p. 276.

القارئ الذي أثار فضولَه هذا التقريظ المفاجئ للمراقبة، يجد ما يسليه في هذا الخداع الذي يستمر وهو يتضخّم: «أخيراً، مهما استطعنا أن نقول، على كل واحد أن ينقذ نفسه. وأي نوع من العقاب تُرى، لا يستحقه، في هذا العالم وفي الآخرة، من يحلو له مثلاً أن يبيح، بدون أي اعتدال، كل النزوات، كل الميول، كل الفظاعات السرية التي تعرض للناس في حمّى تخيلهم؟ ففي ذلك إفشاء لأسرار يجب أن تبقى دفينة من أجل سعادة الإنسانية... والله الذي يرى أعماق قلوبنا، هذا الإله القادر الذي خلق السماء والأرض، والذي سيدينا يوماً ما يعرف إذا كنا نتمنى أن يُسمعنا ما يأخذه علينا نتيجة هذه الجرائم!»، المصدر المذكور. إلى هذا الحد كان يهتم ساد بخلاص نفسه ونفوسنا!

لنفسه، مقيماً رابطاً وثيقاً بين الجمالي والتعليمي، ونحن نفهم، أنه نتيجة هذا المبدأ، وسم ساد نصّه بطابع قصة اختبارية عازماً استنفاد مجال الممكنات بوسائل السرد الخيالي، إن مسيرة كهذه كانت تكتسي في آن واحد معنى أنثروبولوجيا (وجهة نظر المعرفة) وقيمة فنية (وجهة نظر المتعة)[33]. هكذا يتضح ما يهدف إليه ساد، وهو أن يعبّر عن الإنسان بكليته، جامعاً ببراعةِ السرد المنظّم مجمل الضلالات التي بإمكانه أن يمارسها[34]. لكي يتحقق مشروع كهذا، يجب «تنظيم المواد»، وهو شرط لم يكفّ ساد عن تأكيده، يعني بناء عرض متسلسل يحرّك الديناميكية المتدرجة التي لابد منها لتنفيذ حصيلة تأليفية كهذه.

---

(33) في ما بعد عمّم ساد هذه الفكرة وعبّر عنها هكذا: «إن ريتشاردسون (Richardson) وفيلدينغ (Fielding) علّمانا أن درس القلب الإنساني متاهة الطبيعة الحقيقية، درساً عميقاً، يستطيع وحده أن يُلهم الروائي الذي مهمته أن يظهر لنا الإنسان ليس فقط كما هو، أو كما يبدو، وهذا واجب المؤرخ، بل ما يستطيع أن يكونه، كما ستجعله تحوّلات الرذيلة وكل صدمات الأهواء». Rarquis de Sade, *Idées sur les romans* ([s. l.: s. n., 1800]).

لا يمكن القول بشكل أوضح من ذلك، أن عمل الكاتب، بخلاف عمل المؤرخ الذي يقف عند الأحداث، يقوم على إبداع مواقف أو أجهزة خيالية تتجاوز مجال التجربة، بهدف إعطاء معرفة أكمل. هكذا يعلن الكاتب حقيقة عميقة وجوهرية، لا تظهر جلية أبدا للواقع: الحقيقة الخفية للإنسان، هذه الطبيعة المتغيرة، التي تتجلى في مجمل تبدلاتها. نجد هنا تمييزا كان قد طرحه أرسطو، وقد أعيد تفسيره في سياق جديد، وهو: «الفرق بين مدوّن الأخبار والشاعر ليس في أن الأول يعبّر نظما والآخر نثرا (يمكن أن ننظم شعرا عمل هيرودوت، فهو لن يكون سوى أخبار مدوّنة منظومة بدل أن تكون نثرا) ولكن الفرق هو في أن الواحد يقول ما هو حاصل، والآخر ما يمكن أن يحصل، لهذا السبب الشعر أكثر فلسفة وأسمى من تدوين الوقائع. يعالج الشعر ما هو عام، وتدوين الوقائع يعالج ما هو خاص»، انظر: Aristote, *Poétique* ([s. l.: s. n., s. d.]), 51 b4- 51 b7.

(34) هذه الدعوة التأليفية، الشاملة، تذكّر بمثال موسوعي. شركاء قصر سيلينغ (Silling) هم، إذا صحّ التعبير، أمثال بوفار (Bouvard) وبيكوشيه (Pécuchet) في حياة المجون، فهم يشاركون أشخاص فلوبير التعساء بالدعوة ذاتها إلى الشمول البطولي والمضحك الذي يذكّر، بطريقته الخاصة، بالبحث عن المطلق.

وفق هذا التوجه، كان لابد أن يخضع نص ساد لمتطلبات بلاغة تصنيفية تسمح أشكالها بمراقبة انتشار طاقة طبيعية تجعلها متدرجة لكي تبعث أقصى قدرة لها. ولكن هذه الطاقة هي أيضاً طاقة الرواية التي يتطابق سياق أحداثها مع تصاعد الملذات، وهي تُحدثها أكثر مما تشير إليها، كما كان يمكن أن تفعله علاقة موضوعية سطحية[35]. السرد، إذا صحّ القول، هو الذي يصنع الحدث، إذ يضع بين الكلام والأفعال التي يذكرها علاقة من النوع الأدائي (Performatif).

إنّ الهوس عند ساد يمزج القضايا بعضها ببعض، بالإضافة إلى هوس الأرقام التي كثيراً ما حُلّلت، يرجع إلى هذا المبدأ التعليمي الذي يوجّه مشروعه بأكمله: فهو يقوم على تحليل منهجي للملذات بهدف الكشف عن أسرار تنظيم الماكنة الإنسانية. وهكذا، فإن **المئة والعشرون يوماً لسادوم** مترابطة بشكل منهجي بحيث يتم الانتقال من عرْض «المئة والخمسون شهوة بسيطة» إلى عرْض «المئة والخمسون شهوة مركّبة»، ومن ثم إلى «المئة والخمسون شهوة إجرامية»، للوصول أخيراً إلى «المئة والخمسون شهوة قاتلة» التي كان يُفترض أن تنهي الدورة، لولا فقدان المناضلين، إذا صحّ القول، وعدم وجود أي موضوع للسرد: ولكن ساد لم يؤلف تأليفاً كاملاً إلا السلسلة الأولى من سلاسل هذه الرباعية. لابد أن يذكّرنا هذا النظام الذي طالب به كوندياك (Condillac) من أجل عرض الأحاسيس عرضاً مدروساً حسابياً: وفق هذا النموذج الغالب على النصف الثاني من القرن الثامن عشر بأكمله، تتعلق السيطرة على الحياة الشعورية، كما على الفكر الذي لا يتميز عنها تماماً، بمبدأ تأليف متدرج، بادئاً

(35) بارت (Barthes) حلّل تحليلاً جيداً هذا «القانون الإيروتيكي»، في كتابه:
Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, collection tel quel (Paris: Editions du seuil, 1971), pp. 32 et sq. et pp. 165-166.

بالأبسط وصولاً إلى الأعقد. هذا المبدأ يبني عند ساد سرداً منهجياً، حيث يدخل كل عنصر في مكانه الذي عُين له في مجمل القصة التي ينتسب إليها، في نصوص أخرى مثل: «الفلسفة في المخدع»، يبدو نموذج كوندياك منقولاً مباشرة: فالتمثال الذي يتلقى تباعاً الأحاسيس، التي تندمج في ما بينها لتوقظ في النهاية ذكاءه، يصبح تلميذاً يُفترَض أولاً أنه بريء، ثم إذ يُدرّب ويمرّن بالتدرج في اتباع نوع من الدروس حيث المتع والمعارف تتعاقب وهي تزداد تعقيداً باستمرار، بحيث توحي بوضوح بعلم تربوي. من هنا أيضاً تستمد آثار ساد بُعدها السريري (Clinique)، وهي ليست، مع ذلك لا الأولى ولا الأهم: وذلك بتحديد علم علل عقلاني للانحرافات الإنسانية من أجل تنظيم تجاوز الحدود.

ولكن هذا المبدأ التعليمي لا يُطبَّق بمعزل عن المبدأ الجمالي: ذلك أن ذكر المتَع بشكل تسلسلي، يعني في الآن ذاته تكثيرها، إذ تزداد الإثارة التي ترافق التعريف المتدرّج بهذه المتع. مقابل رغبة فورية لا قواعد لها، تبغي كل شيء حالاً، وضع ساد ضرورة التدرج في المتعة، وفق منطق الإفراط ذاته الذي يتحكّم في امتدادها. «هناك مثل... يدعي أن الشهية تتولد بالأكل. هذا المثل بالرغم من فظاظته يتضمن معنى واسعاً، فهو يعني أننا بقدر ما نرتكب من فظاعات، نشتهي فظاعات جديدة، وبالتالي كلما زدنا ارتكاباً، زدنا شهوةً. تلك كانت حكاية فسّاقنا الذين لا يرتوون»[36]. هذا الفيض الدائم للممكن (لما كان يمكن فعله) بالنسبة إلى الواقع (ما نفعله في الحال) يقيم علاقة وثيقة بين الرغبة والسرد الخيالي، باتجاه إفساد تصاعدي:

(36) انظر: Sade, *Oeuvres complètes du Marquis de Sade*, vol. 1: *Les Cent vingt journées de Sodome*, p. 342.

نفعل دائماً أكثر قليلاً لنبتغي المزيد. ولكن هذا التدرج ما كان ليتحقق على الفور: فهو يتطلب مراقبة ملحّة تؤمن مهمة الاحتباس التي تُلهب الصراع بين الرغبة (الممكن) والمتعة (الواقع). النظام الذي يفرضه على أنفسهم شركاء **مئة وعشرون يوماً** يقوم تحديداً بهذا الدور: يقودهم إلى أن يرجئوا باستمرار تنفيذ مشاريعهم، حتى تجد هذه المشاريع بشكل قاطع مكانها في التصور العام الذي يمنحها اهتماماً وقيمة، وذلك بعقلنتها. هذا التقعيد النظري للمتعة يحقق مقصداً دقيقاً: بنشر تعبيرات المتعة على خط سلسلة ممتد إلى ما لانهاية، يكثّرها هذا التقعيد النظري ويطيل أمدها، لأنه يترك المجال مفتوحاً أمامها من أجل تحقيقات جديدة بدل إنهائها في آنية إشباع وهمي. «علينا أن نكون عقلاء: عندما ننتظر هكذا ملذاتنا، فإننا نجعلها أكثر متعة... صبراً، وسترى أن كل شيء سيأتي مع مرور الزمن»[37].

كل شيء يجب أن يأتي مع مرور الزمن: «كل شيء»، أي هذه الهوّة من الدمار والعدم، هذه الإبادة النهائية لضحايا اللذة التي تعطي الوجه الآخر للسعادة الإنسانية، الوجه الذي أصبح مرئياً أو مقروءاً في الرواية الخيالية، في هذا الموت يبلغ الجوهر الإنساني في الآن ذاته حدوده وحقيقته: إلى هذه اللحظة تقود السلسلة المنطقية للمتع،

---

(37) المصدر نفسه، ص 308. مخطّط القسم الثالث من **مئة وعشرون يوماً** (*Cent vingt journées*) الذي لم يُكتب، يمثّل هذا المبدأ إذ يُبرز، بسبب طابع التخطيط بالذات، المظاهر الحصرية: «في المساء ذاته، كورفال افترع أوغسطين (Augustine) من المؤخرة، ولو أنها زوجة الدوق. عانت ألماً شديداً. اغتاظ منها كورفال بعد ذلك، فتآمر هو والدوق لإنزالها إلى القبو في المساء ذاته، وقالا لدورسيه (Durcet) إنه إذا سمح لهما بذلك، فسيُسمَح له أيضاً بأن يقتاد أديلاييد (Adelaïde) حالاً. ولكن الأسقف، ألقى في ذلك خطاباً وحصل على موافقتهم بأن ينتظروا بعد من أجل زيادة متعتهم. اكتفى عندئذ كورفال والدوق بأن يجلدا أوغستين بعنف، والواحد منهما بين ذراعَي الآخر»، المصدر المذكور، ص 402.

وانتظارها ينظّم القرار الجنائزي. ولكن هذه المراسم هي سردية أساساً: الصبر الذي يُلزم الجلّاد نفسه به، هو ذاته الذي يُلزم الكاتب نفسه به، وهو بدوره يلتمسه من قارئه. التمجيد الإجرامي الذي يدفع باللذة إلى شكلها الأصفى، الشكل الذي يُلغي الموضوع، عليه مبدئياً أن يتطابق مع نهاية القصة: ألا تنتهي القصة عندما لا يعود لديها شيء تقوله، أي عندما «تنتهي» الحكاية؟ لا شيء كي يقال ولا شيء كي يُشتهى: شعائر السرد القصصي يقطّع المراحل المؤدية إلى بلوغ إنجازه المميت. ذلك أن المراقبة التي تنظّم التصرفات، تنظّم في الآن ذاته طريقة روايتها: التقشف ذاته يحدد الأحداث كما يحدد الخطاب الذي يسردها.

هذا ما يفسّر الدور الأساسي المعهود إلى الراويات في الأوضاع المسرحية لـ **مئة وعشرون يوما**: تتابع الأوضاع وقد قُنّنت بدقة في جدول تقويم زمني يتطابق مع الجدول التحليلي للانحرافات، يُتيح إنجاز الأفعال الفاحشة التي يُفترَض أن يستنفد مجموعُها قدرة الإنسان بشرط أن يأتي هذا الإنجاز بعد رواية قصص مصنفة بدقة وتومئ إلى هذا التنفيذ قبل أن يتحقق. هذا الترتيب يرد العذابات إلى النموذج الذي يحدده النطق بها: هكذا يسبق القولُ الفعلَ وعلى الأقلّ يأخذ مكانه موقتاً. «الصمت، أيها السادة، الصمت، قال الدوق، نحن هنا لكي نسمع وليس لكي نفعل»[38]، في نظر ساد «المتع الفريدة» التي تحدد المجون الحقيقي هي مُتَع قصة جيدة التنظيم: نحن نعلم أن المسرح الذي يطوي المتعة على تمثيلها، وفق نظام «كما لو»، كان طوال حياته هاجسه الرئيسي[39].

(38) المصدر نفسه، ص 195.

(39) «ما يسلّم به الفاسقون الحقيقيون، أن الأحاسيس التي ترد عن طريق حاسّة =

تبدو قاعدة النظام هنا كأنها تتضاعف: إذ تجعل عرض الأهواء المركّبة يلي عرض الأهواء البسيطة، وتثبت أن هذا العرض يتم مناوبةً عبرَ الكلام والأفعال، فإن تمثيل الأهواء يسبق تنفيذها. يظهر نصّ ساد بالتالي المستمعين للروايات، وهم يجتهدون كتلاميذ منصتين لإعطاء مضمون فعلي للمشاهد التي رُويت لهم وذلك بتمثيلها بدورهم. ترافق متعة تطهيرية ممارسات هذه المحاكاة المعكوسة، حيث يبدو الواقع تابعاً لتمثيله، فهو يعكسه، نوعاً ما، بدل أن يسبقه ولا ينعكس في التمثيل إلا في ما بعد. كما لو أن المرجع الذي تعود الدلالة إليه ليس سوى الظلّ المنعكس لصورته التي يستمد منها الحق في بلوغ الوجود الفعلي في ظروف انتقال خاصة إلى الفعل الذي يبدو أنه يولّد الواقع انطلاقاً من سرده الخيالي. هكذا أعد ساد نظرية كاملة في بلاغة الصورة وقد استغلّها حتى نتائجها الأخيرة: عهد، مثلاً، إلى راويته الأولى لا دوكلو (La Duclos) مهمة سرد المشاهد التي تكتفي الشخصيات فيها بمجرّد محاكاة بعض الأفعال الإجرامية، كما في المشهد المسرحي، وذلك في انتظار روايات تالية، سيُعهَد بها إلى الراويات الأخيرات، اللواتي

= السمع هي التي تدغدغ أكثر من سواها وتكون تأثيراتها أكثر حدّة. وبالنتيجة، فاسقونا الأربعة الذين أرادوا أن تنفذ المتعة في القلب، أبعد وأعمق ما يمكن، تصوروا من أجل هذا الهدف شيئاً غريباً. المقصود بعد أن يُحاطوا بكل ما يمكن أن يُشبع باقي الحواس بالفجور (Lubricité)، بأن يرووا لبعضهم، بأدق التفاصيل وبترتيب، كل انحرافات هذا التهتك، كل تفرعاته وكل ما يتصل به، ما ندعوه بكلمة، في لغة المجون، كل الأهواء. لا يمكن أن نتصور إلى أي حدّ ينوّعها الإنسان، عندما تلتهب مخيلته. الفروق في ما بينهم بالغة في جميع ميولهم وأذواقهم، وهي بالغة أكثر في هذه الحالة، ومن يستطيع أن يثبّت ويروي بالتفصيل هذه الانحرافات، قد يحقق أحد أجمل الأعمال التي يمكن أن نراها حول الطبائع وأشدها تشويقا. المقصود أولا أن نجد أشخاصاً يعرضون كل هذه الانحرافات، ويحللونها، وينشرونها ويفصّلونها بالتدرج وأن يضعوا في خلال ذلك متعة الرواية. هذا كان بالتالي، القرار المتخذ»، المصدر نفسه، ص 45. الجمع بين المفيد والممتع: هنا أيضاً الجمالية وفن التعليم يلتقيان.

سيعرضَ الأفعال ذاتها، ولكن بتنفيذها هذه المرة تنفيذاً فعلياً. إنها قدرات الأدب: ومجرّد قول الأشياء يفترض إطلاق عملية لا تقود في النهاية إلا إلى إنجازها.

نظام التعاقب هذا الذي يقدم القول على الفعل، يقطّع، من حيث المبدأ أيضاً زمن «الأيام»: هذا الزمن مقسّم بين فترات مخصّصة للكلام (حكايات الراويات) وأخرى تصل هذه البيانات النظرية بتمارين عملية وفق آلية تجمع جمعاً وثيقاً بين التربية والمجون. القاعدة السردية ذاتها تنظّم قرار النصّ السادي، على مستوى كتابته. لأن مؤلف **مئة وعشرون يوماً** يضطلع هو ذاته بموقف القاصّ، وهو أيضاً أول المستعمين إليه، أو أول قارئ لقصته. عليه إذاً، هو أيضاً، أن يمتنع عن استباق النظام الذي فرضه على قصته، في كلا المستويَين، بتتابع أجزائها وبأسبقية الخطاب بالنسبة إلى الأفعال التي يسردها. يظهر هذا الهم بوضوح في الملاحظات التي دوّنها ساد لأجله هو في هامش كتابه، حيث تُعرَض تعليمات تصلح بشكل مماثل للمؤلّف ولأشخاصه «أخطاء ارتكبتُها ـ بالغتُ في كشف حكايات خزانة الملابس في البداية، يجب ألاّ تُوسَّع إلا بعد القصص التي تتكلم عنها ـ مبالغة في الكلام عن اللواط الفاعل والمفعول فيه، استروه حتى تتكلم عنه الحكايات»[40]. وبقدر ما هي الحكاية سرد لحكايات، تتطابق في النهاية مع موضوعها: قبل سرد أفعال واقعية يجب عرض هذه العلاقة وذلك بأن تسبقها علاقة أخرى تتناول هذه العلاقة بالذات وتتخذها موضوعاً لها بالطريقة ذاتها التي يتم فيها عرض أهواء بسيطة قبل عرض الأهواء المركّبة، وكما يأتي عرض حركات صورية قبل إنجازها الفعلي. من هنا هذا النقد الذي يوجهه

(40) المصدر نفسه، ص 363.

الكاتب إلى نفسه: «لطّفْ كثيراً القسم الأول: كلّ شيء فيه موسّع أكثر من اللازم، لا ينبغي أن تكون بالغ الضعف ومحجوباً. لا تجعل الأصدقاء الأربعة، بنوع خاص، يفعلون شيئاً أبداً إذا لم يكن قد تناوله السرد أولاً، وأنت لم تحرص على ذلك»[41]. إذا كان بإمكان الأدب أن يحدث لذة، فذلك لأنه هو أيضاً موجود بضبط موضوعه الذي يؤخّر إظهاره ما أمكنه ذلك.

ولكن ما من قاعدة تخلو من شواذ، والنظام يوضع بنوع خاص، لاحتساب المخالفات، فإذا كان المؤلف واعياً للاندفاع الذي يحثّه هو بالذات على حرق مراحل روايته، في حين أنه كان من الأفضل أن «يستر» البدايات ليوفّر البناء التصاعدي، فهو ليس أقلّ انتباهاً للانحرافات التي، بطريقة مماثلة، تصبح سلوكاً لأشخاصه وفي تضاد مع الممنوعات التي فرضوها على أنفسهم. لا يكتفي نصّ ساد بذكر هذه الانتهاكات التي لا يمكن تجنبها، بل يبدو أنه يجد لذة في الإكثار منها: ذلك أنه يجد في كل مرة مناسبة جديدة للتذكير بمبدأ الانضباط وإبرازه، ويبدو أن قيمته بذكره تفوق قيمته بتطبيقه على الأحداث «إنني أشتهي أشياء كثيرة جداً ـ تشتهي ماذا؟ قال دورسيه

(41) المصدر نفسه، ص 450. الجدير بالملاحظة أن ساد، في هذه الملاحظات الهامشية، يتوجه إلى نفسه وذلك بضمير الجمع المخاطب (أنتم)، كما لو كان شخصاً آخر، في حين أنه في سياق السرد، لا يكف عن مخاطبة قارئه بضمير المفرد (أنتَ). ذلك أنه يقف من نفسه، كمؤلف موقف الأشخاص الذين يتخيلهم، الواحد بعد الآخر. عندما يأخذ ساد على نفسه كثرة الكلام لفقدان كثرة العمل، نتخيل نفسنا أننا نسمع الأسقف يوبّخ أحد شركائه الذي بإسراعه إلى النهاية يشوّش النظام الضروري لسرد الحكايات. لقد اكتشف ساد، قبل بروست (Proust)، أن عملية السرد ليس مرجعها ما يُروى، بل فعل السرد ذاته، بحيث أن «القاصّ يصبح شخصياً جزءاً لا يتجزأ من قصته: «جزء مندمج إلى حد أنه يذوب فيها، ولا يعود يشغل موقف شخص غريب. هكذا موضوعية السرد الظاهرية تتآكل وتتهدّم من الداخل بطريقة البناء هذه كأنها انعكاس في المرآة.

الذي كان أنتينوس (Antinoüs) يبول في فمه ـ ماذا أشتهي؟

قال الدوق. عمل شائن صغير أقوم به.

وإذ انتقل إلى المخدع الداخلي صحبة أوغسطين، وزلامير، وكوبيدون، ودوكلو، وديفرانج، وهركول، سمعتْ بعد انقضاء دقيقة صرخات وشتائم تثبت أن الدوق قد أراح رأسه وخصيتيه. لا ندري تماما ماذا فعل لأوغسطين (Augustine)، ولكن بالرغم من حبه لها رأيناها عائدة وهي تبكي وإحدى أصابعها مفتولة. نأسف لعدم قدرتنا بعدُ أن نشرح كل ذلك، ولكن من المؤكّد أن هؤلاء السادة انصرفوا، خفيةً، وقبل أن يُسمح لهم بذلك، إلى ممارسات لم نكن قد رويناها لهم بعد، وبذلك خالفوا بشكل قاطع الأعراف التي وضعوها. ولكن عندما يرتكب مجتمعٌ بأكمله الأخطاء ذاتها، فإنه يغفرها لنفسه بشكل عام»[42].

للإفساح في المجال لهذه التجاوزات في حيز القصة، في هوامشها إذا صحّ التعبير، مع شرط التقيد بعدم كشفها، فقد وضع فنُّ تصوير المشاهد في **مئة وعشرون يوما** هذه الأماكن المنعزلة، المخادع الخلفية التي يلتجئ إليها أبطال القصة لكي ينفّذوا خفية أفعالا لا نستطيع أن نتكلم عنها ولا يجوز إظهارها: وهكذا كلما ارتفعت وتيرة القصص التي ترويها لا دوكلو (La Duclos)، نجد غالبا الدوق والأسقف وكورفال (Curval) ودورسيه (Durcet) ينعزلون أكثر فأكثر في هذه الخلوات السرّية حيث تنفّذ، من وراء الستار الذي لا يبعث سوى أصداء صوتية غير واضحة وصرخات وشتائم، أفعالٌ مجهولة لا تبرَّر من أية وجهة نظر.

---

(42) المصدر نفسه، ص 308 ـ 309.

هذه الوقفات المفتعلة تقطّع رواية ساد، وهي تُلمح بأسلوب ساخر إلى الرياء المألوف في المجتمع، حيث بالإمكان فعل كل شيء تقريباً، بشرط ألاّ يُذكر ذلك قط.

ـ «أوه! كل ما ترغب فيه» قال الدوق.

ـ «ولكنني أضع شرطا» قال كورفال، «وهو أنّ كل شيء سيكون مسموحاً به».

ـ «أوه! لا!» رد الدوق، «أنت تعرف أنّ هناك أشياء تعهّدنا ألاّ نقوم بها قبل زمن روايتها لنا. القيام باللواطة واحد منها: قبل التصرف علينا أن ننتظر حتى تُذكر لنا وفق الترتيب المتلقّى، بعض الأمثلة على هذه الشهوة، ومع ذلك قد تجاوزنا، أيها السادة تشخيصاتكم. هناك مُتع كثيرة خاصة كان علينا أن نمنع أنفسنا عنها أيضا حتى يحين وقت روايتها، وقد تساهلنا فيها بشرط أن تُجرى في غرفنا وفي حجراتنا»[43]. الأفعال الممنوعة تتم، إذا صحّ القول، خارج النصّ، على حدود التمثيل، في شبه تخفّ تفرضها عليهم تورية ساخرة، هذه الصورة البلاغية التي تتضمن التصرفات وتوقفها لتعذر إلغاء الواقع الفعلي الذي أصبح غير مهم.

إذاً، من قبيل السذاجة البالغة القول: «إن المسخ السادي ـ يجب ألاّ ننسى أنه مسخ مكتوب ـ يعتبر نفسه تحقيقاً كاملاً لحرفية النص: أي إنه يقول ما يفعله ويفعل ما يقوله، ولا شيء غير ذلك»[44]، فعلى العكس، يبقى عند ساد تفاوت دائم بين ما يقال وما

---

(43) المصدر نفسه، ص 260.

(44) انظر: Philippe Sollers, «Sade dans le texte,» dans: Philippe Sollers, *L'Ecriture et l'expérience des limites*, points littérature; 24 (Paris: Editions du seuil, 1971), p. 56.

يُفعَل: الذهاب إلى آخر ما نستطيع أن نقوله، إلى حدود التصوّر، إنما هو إبراز لعدم المواءمة هذه. ليس فقط التصور مقصّر دائماً عن الواقع الذي يُعتبَر مرجعه، لأن الواقع يهرب أمامه، كموضوع رغبة مستحيلة الإشباع، بل هو مقصّر أيضاً بالنسبة إلى ذاته، إذ ينقّب في نظامه بالذات عن الثغرات، وعلامات الخلل التي هي غير منفصلة عن ديناميكيته الداخلية. من ثقوب الخطاب هذه، تتدفق كل فوضى العالم.

إنّ النموذج السردي الذي ركّز عليه ساد، بدل أن يمثّل إيديولوجيا الكلام المحرّر، وكأنه بنشره اللامحدود أمن لها السيطرة الكاملة على موضوعها، فإنه كشف المحدودية التكوينية للخطاب، خطابنا نحن، الذي لا يمكنه أن يتقدم إلا بانقباضه، وهو يتغذّى بالانتظار الذي يُثيره: «صبراً، صبراً يا سيدي» قال دوكلو (Duclos)، «اسمحْ لقصّتي أن تذهب باتجاه النظام الذي فرضتَه أنت، وسترى أننا سنصل إلى دور الماجنين المتميزين الذين ذكرتهم»[45].

كل فن الراوية يقوم هكذا على إيقاظ الفضول وإيقافه. «ولكنني أتوقف، الحدود التي فرضتها علي تمنعني أن أقول المزيد، ولا دوغرانج (La Desgranges) ستشرح لك كل ذلك»[46]. هكذا هو عمل الكاتب إذ يقوم على إنشاء كلام مؤجّل: «كورفال الذي لم يزده غضبه إلا مزيداً من الوحشية في الفجور، فعل لابنته أشياء لا نستطيع بعد أن نقولها»[47]. إثارة الانتظار هكذا لها أهمية الالتزام: «كلما

---

(45) انظر: Sade, Ibid., p. 193.

(46) المصدر نفسه، ص 220

(47) المصدر نفسه، ص 218. فلنورد أيضاً من الاستيحاء ذاته: «نحن شديدو الحزن لأن نظام مخططنا يمنعنا من تصوير هذه التصويبات الخليعة، ونرجو من قرائنا ألاّ يحقدوا علينا. إنهم يشعرون، كما نشعر نحن، باستحالة إشباع رغبتهم، في هذه اللحظة، وليكونوا =

تقدمنا، نستطيع أن ننير قارئنا حول بعض الأمور التي اضطررنا إلى حجبها عنه في البداية»[48]. ولكن القناع الذي «يستر» بدايات القصة هل يمكن أن يُرفَع عنها نهائياً؟

ـ «تعالي وأريني هذا» قال الدوق، «أحبّ أن أرى حتى الجنون آثار وحشية أخي».

كشفت له آلين (Aline) شيئاً ما، لأنه كان من المستحيل علي دائماً أن أكتشف ما كان يجري في هذه الحجرات الجهنمية»[49]. هكذا يلهو المؤلف، إذ يتظاهر بجهله لما لا يحقّ له قوله، في أي حال.

هنا تلعب معادلة المحتجَز دورَها الكامل، معادلة السجين المحروم من المتَع الحقيقية التي لم يعد لديه منها سوى الخيالات: تطرح هذه المعادلة، في المبدأ، أن القول يساوي الفعل وهو ينوب عنه. ولكن، في الآن ذاته، انكشفت وعُرضتِ الحدود التي فُرضت على الخطاب، وذلك بإبقاء الأفعال مُرجأة.

إن ساد (Sade)، بفضل لعبة الاستيهام الأدبي، أفلتَ من سجنه المبني بالأحجار، ببنائه سجناً آخر من الكلمات، حيث الواقع ذاته قد أوقع في الشرك، حُبس ضمن الحدود التي يفرضها عليها كلام

= على يقين أنهم لن يفقدوا شيئاً»، المصدر المذكور، ص 171. «خلال هذا الوقت، الدوق والأسقف لم يضيعا وقتهما، ولكن بما أن طريقة تصرفهما، ما تزال في عداد تلك التي تجبرنا الظروف على سترها، نرجو قراءنا أن يجدوا أنه من الأفضل إسدال الستار عليها وأن ننتقل حالاً إلى الحكايات الأربع الباقية التي على دوكلو (Duclos) أن ترويها لكي تنهي سهرتها الإحدى والعشرين»، المصدر المذكور، ص 286.

(48) المصدر نفسه، ص 189.

(49) المصدر نفسه، ص 315.

ذو سلطان. ولكن هذا الكلام الذي كان يكتفي بذاته اكتفاء تاماً، كان يقيم، بالنسبة إلى الواقع الذي يشير إليه، علاقة سلبية بشكل أساسي، لم تعد تمثيل محاكاة، تمنح اليقين أو الوهم بالحضور القريب والمليء للأشياء. إن شهوة الخطاب الإجرامية التي ألهمت كل أفعال الكاتب، على عكس ذلك، جعلت هذا الحضور يتلاشى: بإرجائها إياه أعدمته تماماً.

قارئ قصة ساد، هو في الآن ذاته، في وضع سجين بالقوة، محكوم عليه أن يتصور الأشياء في غيابها. بفعل هذا التماهي، يتخذ المخاطَب موقع سجين يروي لنفسه قصصا، وفي الآن ذاته، موقع ماجن يحمل على أن تُروى له قصص. انفراد السرد الخيالي، المنطوي بكليته ضمن نظامه: إذ يوحي بالممكنات، يُخضع واقعيا هذا الإيحاء لإرغامات وهمية، يستمد منها جوهر اهتمامه ومعناه. هكذا يخضع نظام الخطاب لبلاغة سجنية، ما كان ساد قادراً على استخدامها إلا في السجن. هذه البلاغة تجعل من الكاتب سجيناً أبدياً، توقفه الحدود التي تحد أداءه التعبيري. إذ يتحمل النقص التكويني لهذا التعبير، الذي هو أيضاً شرط وجوده، يستسلم لعزلة دائمة: هو الذي يقيم انفصالاً يستحيل اجتيازه بين ما يقال على صعيد السرد الخيالي، وما يُفعَل على صعيد الواقع.

تبدو البلاغة السردية، عند ذاك وكأنها تُبعث بسلبية جوهرية. الحيل البارعة لقصة مؤلّفة تحوّل العناصر التي تحركها، أي «مواضيعها» إلى قِطَع جهاز آلي لا يكون عمله فعّالاً إلا إذا كان مرعباً: عملية دمج مدمِرة في نتائجها وفي مبدأها، فتقشف أثرٍ روائي مخطّط له بعناية، لا يكشف في النهاية إلا الغياب الجوهري للأشياء عن ذاتها وليس فقط عن الخطاب الذي يسميها أو يدعي ذلك. إن خطة القصة المؤجّلة تبدو محاكاة لـ **ألف ليلة وليلة** *(Mille et une*

(*nuits* حيث، على الطريقة ذاتها لا تُفضي القصص إلا إلى قصص أخرى، بانتظار موت محتّم: تصبح الرواية عند ذاك طقساً مأتمياً، به يتم الاستعداد للموت، في نص **مئة وعشرون يوماً** كما وصلنا، تمت كتابة القسم الأول وحده، المخصّص للأهواء البسيطة ممثلةً بقصص لا دوكلو، والأقسام الثلاثة التالية غير موجودة إلا في شكل تصميم: من الممكن التفكير بأنّ ملحق الإذلال الذي تطلّبه تدرج الخطاب السردي المنتقل من البسيط إلى المركب، وكما يقول ساد، من الضعيف إلى القوي، فرض هذا التخطيط التصاعدي الذي، كلّما اقترب مما يَعجز التعبير عنه، أنقص أكثر فأكثر واقعية عناصره، حتى إنها لا تعود تُميَز إلا بسِمةٍ بسيطة، قبل أن تتلاشى وتختفي على حدود هذا التجريد. إنه موت القصة: إذ تبدو أنها لا تستقيم إلا بهذه النقطة العمياء والمظلمة التي تشدها إلى الأمام، حيث الواقع بأكمله يغور ويفنى.

إذا كانت قراءة نصوص لساد تحمل على المعاناة، فذلك لأنها تكشف، بوسائل تجربة أدبيةٍ بحصر المعنى، إلى أي شيء في النهاية يفضي التمثيل: هذه التجربة تفكّ كل تأثيرات الخطاب السحرية، تحلّل بديهياته، وهكذا تُفهم أنه وراء الكلمات لم يعد هناك شيء، في هذا الحد الأقصى، القول والفعل، ربما التقيا في النهاية: لأن اللاشيء الذي ينكشف هكذا يخصّ الكلمات والأشياء على حد سواء، العجز عن القول يتطابق مع العجز عن الوجود. ما من واقع يخرج سليماً من تجربة كهذه: إذ يوضع على مسافة من ذاته، في علاقة لم تعد علاقة الشيء بصورته المنعكسة في مرآة، فهو ليس سوى إطار فارغ، مسكون بأشباح الموت، حيث مجرمون كبار، هم نحن بالذات، ينهضون إلى متعة كلام صافٍ وخاوٍ.

الفصل التاسع

لاواقعية فلوبير

فلوبير الذي كان «يدهشه» سبينوزا، والذي كان يجده «بالغَ الخفّة»، مارسَ قبل مالارميه مهنة الكتابة كتجربة فكرية حقيقية، سوف ينبثق منها في الوقت نفسه درسٌ في الأدب ودرس في الفلسفة، وقد امتزجا في درسٍ في الأسلوب. يُقرأ هذا التعليم المزدوج مباشرة في الأثر الذي عمل عليه مدة خمس وعشرين سنة قبل أن يمنحه شكلاً اعتبره نهائياً: إنه كتابه **تجربة القديس أنطونيوس** (*La Tentation de saint Antoine*) الذي اشتهر بأنه كتاب فاشل، والذي يُتخَذ اليوم كي يُقرأ كنص يخضع للعمل بشكل لا ينتهي، عبر سلسلة إصداراته المتتابعة (1849، 1856، 1874)، أي ككتاب في جميع حالاته. هذه «التجربة» كانت أولاً تجربة الكاتب نفسه، وقد تجسَّد في صورة القديس الذي يمثّل صنواً له: كلاهما مسكونان بازدحام الصوَر، يُصيبهما الإعياء وهما يحاولان عبثاً التركيز على موضوع وهو يهرب أمامهما. هكذا، عمَ يتكلم الأدب؟ عن موضوع غائب، كأنه لا شيء، فهو إذاً يتعذّر تحويله إلى حضور ملآن لواقعٍ مُمثَّل تماماً ومبني عبر تركيب حتمي لانعكاساته، ومهمة الأسلوب أن يقوم فقط بهذه العملية. بعكس التأويل الذي غالباً ما

يُعطى، آثار فلوبير هي على النقيض من «الواقعية».

منطق التخيل

«التجربة» تختطّ مراحل حياة رجل تحاصره الصور. نعلم أن الفكرة الأولى للكتاب خطرت على بال فلوبير وهو يتأمل لوحة **القديس أنطونيوس** (*Le Saint Antoine*) لبروغيل دانفر[*] (Breughel d'Enfer) التي اكتشفها في صالة عرض في جنوا (Gênes)، فكوّنت له ـ إذا صحّ القول ـ الرؤيا الأوّلية. في البدء قُدِمت «التجربة» كي يُنظر اليها كموضوع لوحة، والكتاب الذي أوحت به اللوحة عُرض بدوره كتلاحق «لوحات» تتسلسل على مد النظر: جعل فلوبير أنطونيوس رائياً منظوراً.

بأي شيء يمكن لمجرّد النظر إلى صوَر أن يؤلف موضوع كتاب؟

لكي نفهم ذلك، علينا أن نعير انتباهاً خاصاً للطابع الكتُبي تماماً للرؤى التي ينسبها فلوبير إلى شخص قصته: فهو بدل أن يكون مشاهداً، من مكان إقامته في القاعة، وهو مندهش لتتابع «مشاهد» تظهر تارةً ثم تمحي، يبدو كقارئ مُقيم في مكتبة، تقدَم إليه على التوالي كتُبٌ مختلفة وهو يقلّب صفحاتها ويدرس بتأنٍّ رسومها، هذا إذا لم يخربش رسوماً أخرى في الهوامش، لأنّ النصوص التي تقدَم له ليست كلّها مرفقة بلوحات تشرح له المضمون مباشرة[1].

(*) Breughel d'Enfer أو Bruegel: رسّام فلمنكي (Flamand) ولد في بروكسل (1564 - 1637)، رسم مشاهد مفجعة.

(1) شدّد فوكو على هذه النقطة في الدراسة التي خصّ بها فلوبير: «في النص إيحاءات تبدو مثقلة بجو الأحلام: تمثال الإلهة ديان (Diane) في أفسس (Ephèse) مثلاً، وعلى كتفيها =

العالم كتاب، أو بالأحرى مجموعة كتب: الصور التي تمرّ أمام عيني أنطونيوس، ليست ابتداعات ذاتية كتلك التي يمكن أن تتكوّن في وعي فرد، بل هي شهادات وآثار متراكمة لحضارة اختُصرت فيها، إذا صحّ التعبير، كل أحلام الإنسانية وأفكارها. كل آثار فلوبير يخترقها الهدف الموسوعي ذاته، وقد اتخذ هنا شكل قائمة كاملة تقريباً لضلالات الفكر الإنساني موضوعة انطلاقاً من جدول مقارَن لأساطيره[2]. المقصود هو «مكتبة خوارقية» (Fantastique) لكي نستعيد التعبير الذي أطلقه فوكو (Foucault) في هذا الموضوع.

من أين تستمد هذه الصور، أي الأشياء المنظورة والأشياء المقروءة، طابعها الرؤيوي بشكل لا حدود له؟

ليس من المضمون الذي تشير إليه كل صورة، ساجنةً إياه في حدودٍ دقيقةٍ نوعاً ما، بقدر ما هو من فعل التكاثر الحاصل من عملية تسجيلها بالذات على غرار تتابع مداخل معجم بمنطق لا يقلّ عنه جنوناً. ما يبقى خارقاً تماماً في رؤى أنطونيوس، ليس ما يبدو منها في الظاهر، بقدر ما هو تراكمها الذي يستوعبها في تحولات شكل

أسود وثمار وزهور، وعلى صدرها نجوم متشابكة وعناقيد من الأثداء وحزام يشد قامتها حيث تطفر عقبان وثيران. ولكن هذه «الفانتازيا» موجودة كلمةً كلمةً وسطراً سطراً في الجزء الأخير من مؤلّف كرويزر (Creuzer) في اللوحة 88: يكفي أن نتبع بالإصبع تفاصيل اللوحة المحفورة حتى تنبعث بأمانة كلمات فلوبير ذاتها»، انظر: Michel Foucault, «La Bibliothèque fantastique,» *Cahiers Renaud-Barrault*, no. 59 (mars 1967).

كما تم ذكره في: Michel Foucault, «La Bibliothèque fantastique,» dans: Raymonde Debray-Genette, Gérard Genette et Tzvetan Todorov, *Travail de Flaubert*, points; 150 (Paris: Editions du seuil, 1983), p. 105.

(2) من وجهة النظر هذه، كتاب **بوفار وبيكوشيه** (*Bouvard et Pécuchet*) يكمل **التجربة**: إنَّ بوفار وبيكوشيه يقومان، بالسذاجة العبثية ذاتها التي نجدها عند المسكين أنطونيوس، بالبحث نفسه، سعياً وراء مخرج لمسألة الاستلاب الثقافي التي لا حلّ لها.

يتوالد. الموضوع التقني الأساسي الذي واجهه فلوبير وهو يؤلف كتابه، لم يكن إذاً أن ينتخب ويعالج مادة كل واحدة من الرؤى التي حاصر بها شخص قصته، أو بتعبير دقيق، أن يتخيل، بل كان أن يربط هذه الصُور التي لا يمكن أن تكون لواحدة منها قيمة ذاتية، لأن دلالتها تنبعث فقط من مقابلتها بعضها ببعضها، وفق المنطق الخاص الذي يحكم ظهورها واختفاءها[3].

من أين تستمد هذه الصور قدرتها الإيحائية؟ من ترتيبها التشكيلي الذي يجعلها تنتقل حالاً إلى صور أخرى حيث تبثّ وتذيب فيها مادتها الظاهرة كمجرّد أوهام.

الرؤى المثارة في مدى هذه الحركة تطورية، فهي تتوسع وتتضخّم ثم تنحلّ وتدخل في الظل بالتتابع وهي تكمل دورة تحولاتها. يمكننا أن نتكلم هنا عن تحولية المتخيل، مولدةً تأثيراً أدبياً تراكمياً، ومطلقة في الآن ذاته رسالةً ذات طابع فكري. ذلك أن ديناميكية هذه الصور التي تحكم مذهباً كاملاً في الكتابة وتحدث تأثيراً نوعياً في القراءة، تحمل أيضاً عقيدة من المذهب الرمزي تنطبق في الآن ذاته على المادة التي يشتغلها الكاتب وعلى الشكل الذي يطبعها به. كلّما تناول فلوبير نصه من جديد وأعاد صياغته، كانت الأهمية لجدول الميثولوجيات تتزايد باطراد، بحيث جعلها المحرك

(3) «إشارة تمثيلية» موجودة في آخر اللوحة الأولى، تُبرز هذه الطريقة: «... الأشياء تتحول. على حافة صخور الشاطئ، شجرة النخيل العتيقة مع باقة أوراقها الصفراء، تصبح جذع امرأة منحنية على الهاوية وشعرها الطويل يتمايل... تحدث هذه الصور فجأة، بشكل صدمات، تنفصل وتتلقى على الليل كلوحات قرمزية ملقاة على شجر الآبنوس. حركتها تتسارع. وهي تتقاطر بشكل مثير للدوار. أحياناً تتوقف وتصفرّ بالتدرج وتذوب، أو تطير وتحل صور غيرها بشكل نهائي»، انظر: Gustave Flaubert, *Oeuvres complètes de Gustave Flaubert*, club de l'honnête homme, 16 vols. (Paris: Club de l'honnête homme, 1971-1976), vol. 4: *La Tentation de saint Antoine*, p. 48.

الأساسي للكتاب، وهي معروضة كذلك في دورة تحولاتها المستمرة: إنه استعراض الآلهة الكبير الذي يحلّ محل استعراض الهرطقات المسيحية في محاكاة ساخرة. ولكن، هناك على خلفية هذا العرض مفهومٌ ضمنيٌ تأليفيٌ ومقارَن للأديان يمكن اختصاره بما يلي: على صورة الرؤى التي تمثّل الأديان، تحوي كل الأديان جوهراً مشتركاً واحداً توزّع مضمونه من خلال أشكال لا نهاية لتنوعها، كصفائح تلمع وينعكس بَريق الواحدة منها على الأخرى إلى ما لا نهاية.

يعود فلوبير إلى أصل هذه الدورة في مقطع جوهري من الكتاب ذاكراً الأصنام البدائية التي صَوّرت، في مرحلة سابقة لنضجها واكتمالها، الجوهرَ الإلهي بالذات: في أول القسم الخامس من **التجربة**، أطلق الصور المفككة والمهشّمة للآلهة الأقدمين وكأنه موكب من مبتوري الأرجل[4]. على رأس هذا الموكب البرابرة «وهم

(4) «ويرى أوراقاً وحجارة وأصدافاً وأغصان أشجار ورسوم حيوانات غامضة تمرّ ملامسةً سطح الأرض، ثم أنواعاً من الأقزام المصابين بالاستسقاء: إنهم آلهة. وينفجر ضاحكاً».

أنطونيوس: كم يجب أن نكون حمقى كي نعبد هؤلاء!

هيلاريون (Hilarion): أجل! حمقى، في غاية الحماقة!

(عندئذ تمر أمامهما أصنام كل الأمم ومن كل العصور من خشب، من معدن، من غرانيت، من ريش، من جلود مخيطة. القديمة منها، سابقة لعهد الطوفان، تختفي تحت الأعشاب البحرية التي تتدلى كشعر اللبدة. بعضها بالغ الطول بالنسبة إلى قاعدته فهي تنقصف عند مفصلها فيتحطم متنها وهي تمشي. وأخرى يسيل الرمل من ثقوب بطنها. أنطونيوس وهيلاريون تسليا كثيراً. قهقها حتى كادا يقعان أرضاً. . . بعد ذلك مرّت الأصنام ذات الوجه الجانبي الشبيه بالخروف، فهي تترنح على سيقانها المتماسّة، تفتح أجفانها وتتأتئ كالبكم: با!با!با! وبقدر ما تقترب من شكل الإنسان تثير غيظ أنطونيوس، فهو يضربها بقبضته، يركلها، ينهال عليها. وهي تصبح مخيفة - مع الريش المرتفع على رؤوسها، وأعينها الكروية، وأذرعها المنتهية بمخالب، وأفكاك كأفكاك سمك القرش. وأمام هؤلاء الآلهة يُذبَح أناس على

يحملون أصنامهم على أذرعهم كأولادٍ كبار مشلولين»[5]، وهم يحرصون ألاّ يدَعوها تقع فتتحطّم. هذه الأصنام العاجزة تعطي نسخة مدهشة عن مفهوم الرمزية الذي بنى هيغل عليه كل فلسفته الدينية، فالرمز، بحسب هيغل، كَشْف غير كامل، لأنه لم ينضج بعد، لمضمون روحي ترتسم ملامحه بشكل ملتبس، إذ يتجسّد في مضمونٍ حسّي: هو المطلق منعكساً في نطاق خارجي، إذاً هو ممثَّل اعتباطياً[6]. من وجهة النظر هذه، عدم الإتقان مُلازم له مادام يعمل على أساس التناقض: هذا التناقض قائم بين المادة والروح، وهو يحوّل الواحد إلى الآخر، جاعلاً المادة روحية والروح مادية، دون أن يتوصل بذاته إلى حلّ هذا التوتر الذي هو منبثق منه[7].

= مذابح حجرية، وبعضهم يُسحقون في دنان، يُهرسون تحت العربات، يسمّرون في الأشجار. هناك واحد منهم موسوم بالأحمر وله قرنا ثور، يلتهم الأطفال). أنطونيوس: يا للهول! . هيلاريون: ولكنّ الآلهة يتطلبون العذابات. حتى إلهك أراد...»، المصدر نفسه، ص 118.

(5) المصدر نفسه، ص 117.

(6) «الأديان والميثولوجيات هي نتاج العقل الذي يتجه إلى أن يصبح واعياً، وهي مهما بدت فقيرة وطفولية، تتضمن مع ذلك قسطاً من الفكر، وفي الآن ذاته ترتكز على الغريزة»، انظر: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Leçons sur l'histoire de la philosophie: Introduction, système et histoire de la philosophie*, idées, 2 vols., traduit de l'allemand par J. Gibelin (Paris: Gallimard, 1970), vol. 1, p. 231.

«استخدام الأسطورة دليل عجز الفكر الذي لا يستطيع أن يتصرف بأشكاله؛ يجب ألا نعتقد أن على الشكل الأسطوري أن يخفي الفكر والجوهر، بل على العكس، هدفه التعبير عن الفكر وتصويره وإيقاظه غير أن هذا التعبير غير ملائم»، المصدر المذكور، ص 242.

(7) يتجسّد هذا التناقض بطريقة نموذجية في تمثال الإله اليوناني، كما فسّره هيغل (Hegel): «لا يملك نشاط الفكر بعد في ذاته المادة والعضو لكي يتجلّى، بل هو بحاجة إلى الحافز والمادة المستمدة من الطبيعة، هذه ليست بعد الروحانية الحرة التي تحدد نفسها بذاتها، بل هو الطبيعي الذي يتكون روحانية، فردية ذات مستوى روحي. العبقرية اليونانية هي الفنان اليوناني الذي يصنع من الحجر أثراً فنياً، في هذا التحول، لا يبقى الحجر حجراً فحسب، وهو يكسو الشكل بطريقة ليست خارجية فقط، بل هو يصبح أيضاً بعكس طبيعته، تعبيراً عن الروحي، وهكذا يتحوّل. وبالعكس، الفنان، من أجل تصورات فكره، بحاجة إلى =

يبدو أن أنطونيوس يلجأ إلى مفهوم مماثل عندما يضع فلوبير على لسانه، في مُحاكاة لصورة الأصنام الغامضة: «لكي تكون للمادة هذه القدرة، يجب أن تتضمَّن روحاً»[8]. إذا كانت الميثولوجيات تتدافع، وتسقط وتنهار الواحدة فوق الأخرى، الواحدة في الأخرى، فذلك لأنها، ومن دون أن تتوصل إلى إقامة توازن ثابت نهائياً، تظلّ قائمة في هذا الحد الملتبس من الواقع حيث تبدو الأشياء الجامدة أنّها اكتسبت معنى، وفي الوقت ذاته، على عكس ذلك، يتجمد المعنى في الأشياء حتى يتلاشى فيها.

هل يحقّ لنا أن نقرأ هنا، بطريقة غير مباشرة على الأقل، إحالةً إلى هيغل؟

أجل، إذا تذكرنا أن هيغل وفلوبير استقيا، ولم يكونا الوحيدَين، من ينبوع واحد غذّى عدداً من الكتّاب في القرن التاسع عشر، هو **علم الرموز** (*La Symbolique*) لكرويزر (Creuzer). وبحسب فوكو[9]، انزوى أنطونيوس في مكتبته الخوارقية ليتأمل لوحاته، التي كانت كذلك على مكتب فلوبير[10]. ولكن فلوبير لم

الحجر والألوان والأشكال الحسية لكي يعبر عن فكرته؛ من دون هذا العنصر لا يستطيع أن يعي فكرته ولا أن يكسبها صفةً موضوعية من أجل الآخرين، لأنها لا تستطيع أن تصبح موضوعاً في فكره، انظر: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, traduction par J. Gibelin (Paris: J. Vrin, 1946), p. 216, الموضوع ذاته معالَج بتوسع مستفيض في **دروس في علم الجمال** (Leçons sur l'esthétique).

(8) انظر: Flaubert, *Oeuvres complètes de Gustave Flaubert*, vol. 4: *La Tentation de saint Antoine*, p. 118.

(9) انظر الهامش 1 من هذا الفصل، ص 268.

(10) *Symbolik Und Mythologie der alten Völker, Besonders der Griechen* نشره فريدريش كرويزر (Georg Friedrich Creuzer) سنة 1810 -1812 في مدينة لايبزيغ أستاذ فقه اللغة في جامعة هايدلبرغ (Heidelberg)، حيث علّم فيها هيغل وعرفه بعد ذلك: كان =

يقتبس من كرويزر صورا فحسب، بل، كما فعل هيغل، وجد عنده ملامح لنظرية في الرمزية الدينية استخدمها كنموذج لعمله الأدبي. وتتمفصل هذه النظرية حول ثلاث أفكار رئيسية: **الإعلان الوجداني** عن معنى ملازم للأشياء، وهو مشترك بين كل الشعوب، ويؤلّف نوعاً من حلولية بدائية هي على أساس كل شعور ديني، هذا الإعلان يعبّر عن نفسه عفوياً في **شكل رمز**، يمزج الحسّي والعقلي، النهائي واللانهائي، **ومذهب تعدد الآلهة** ليس سوى تطوير لاحقٍ لهذا الإحساس الأصلي، وقد توزّع بعد ذلك، عبر تتابع ميثولوجيات متنوعة[11]. يعني ذلك أن أشكال الفكر الديني المختلفة، ودورة

كتاب كرويزر إحدى وسائل عمله الأساسية في دراساته حول الفن والدين. تحت عنوان **الديانات القديمة باعتبار أشكالها الرمزية والميثولوجية بشكل رئيسي**، نقله بتصرف إلى اللغة الفرنسية، سنة 1825 الاختصاصي بالأدب اليوناني غينيو (Guigniaut) مدير معهد المعلمين: بهذه الصيغة المختلفة اختلافاً كبيراً عن الأصل، مع مجموعات اللوحات التي تضمّ رسوم كل آلهة تاريخ العالم، شكّل ينبوع إلهام مهمّ لنيرفال (Nerval)، وهوغو (Hugo) ولوكومت دو ليسل (Lecomte de Lisle) كما لكينيه وفلوبير.

(11) هذه الأفكار الثلاث واردة في مقطع من مقدمة كتاب كرويزر، بحسب صيغة غينيو: «بالنسبة للشعوب التي تعبد عناصر الطبيعة، فإن الظواهر الطبيعية هي كذلك علامات. تكلّم الطبيعة بواسطتها كل الناس من دون تمييز بلغة لا يفهمها سوى النابهين فقط. لا يعني ذلك، من دون شك، العقيدة الفلسفية التي تعتبر الكون حيواناً كبيراً، كما لا يعني ذلك العقيدة السامية لروح العالم، بل قد تكون البذرة الموضوعة في أعماق قلب الإنسان، ولا يمكن لها إلاّ أن تنمو فيه. من هنا هذه الآراء الشعبية في أن لكل شيء حياة في العالم المادي، كل شيء يحيا، حتى الحجر ذاته ليس ميتاً، وهو يحيا بطريقته الخاصة. سريعاً تتلقف المخيلة هذه الحلولية البدائية، تحللها، تحددها وتملأ الكون بالآلهة، أو بالأحرى كل جسم، كل ظاهرة، كل عنصر في العالم المادي، يصبح إلهاً. هكذا العقيدة الفلسفية الحلولية تنتقل من تجريدات إلى تجريدات وتصل إلى اليونان بهذه المسلّمة: «كل شيء هو صورة الألوهية»، فتتحول إلى مبدأ، في أقدم معتقد لهم، فكان تعدد الآلهة أول تعبير عنه. وعندما وصل التفكير الماورائي إلى أرفع نتيجة، في أواخر العصر القديم (Antiquité)، وضع هذه المسلّمة الأخرى: «إن الطبيعة، عن طريق الرموز، تُنتج عبر أشكال مرئية مفاهيمها غير المرئية، ويحلو للألوهة أن تظهر بواسطة صور حسية حقيقة الأفكار». قبل ذلك بعصور، بذرة هذه=

تحوّلاتها، قد انبثقت بالاشتقاق وبالتجريد انطلاقاً من ينبوع مشترك مما يسمح بإقامة مقارنة في ما بينهما. ويعني هذا كذلك، أن الوظيفة الرمزية المرتكزة على عدم التمييز البدائي بين المادة والروح أنشأت أوّل تجلٍّ للفكر الإنساني: بسبب وجودها في أقدم الميثولوجيات، منحت بالتالي رسومها الأكثر بعداً عن المنطق ظاهرياً، نوعاً من المعنى، وفي أي حال منحتها صفة الضرورة.

غير أنّ هيغل وفلوبير استمدا من مذهب المقارنة التوفيقية عند كرويزر دروساً مختلفة تماماً، بل، في آخر المطاف، متناقضة، في نظر هيغل، بما أنّ كل الأديان تتناول مضموناً روحياً واحداً، مُلبسةً إياه أشكالاً خارجية متميزة، فمن الممكن أن نُرجعها إلى المبدأ العقلي في الجوهر والذي تشكّلت كلّها انطلاقاً منه، وبالتالي أن نعيد بناء منطقٍ للروح الديني المتوافق مع تطوره من أجل التعبير عن هذا المضمون تعبيراً متعقلناً أكثر فأكثر. هذا في حين أنه، في الرؤيا التي عرضها فلوبير، ما هو مشترك ومتبادَل بين الأديان، حتى كأنّ الواحد غارق في الآخر، إذا صحّ التعبير، هو لاعقلانيتها، جوهرها ذاته

= الفكرة الكبيرة كانت تختمر في الخيال الطفولي والخلّاق لآثار العالم القديم»، انظر: Georg Friedrich Creuzer, *Religions de l'antiquité considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*, 4 tomes, ouvrage traduit de l'allemand du Dr. Frédéric Creuzer; refondu en partie, complété et développé par J. -D. Guigniaut, publié par L. -Ch. Soyer, avec la collaboration de A. Maury et E. Vinet (Paris: Treuttel et Würtz, 1825-1851), tome 1, p. 8.

لم يجهل كونت (A. Comte)، على الأرجح كتاب كرويزر الذي كان قد أعدّ بطريقته الخاصة نظريته في الصنمية (Fétichisme)، أو الحلولية البدائية، التي هي أساس كل فلسفته الدينية. من الممكن كذلك دراسة التأثير الذي مارسه كتاب كرويزر على رينان (Renan). إذا تقدمنا أكثر في متابعة حركة هذا التسلسل، نصادف دوركايم (Durkheim) وموس (Mauss) ونظريتهما حول الإنسان الرمزي، المذكورة في الفصل السادس من هذا الكتاب.

المغرق في القدم، من حيوانية وبلاهة، والتوق العاجز ذاته لمصالحة النفس والأشياء مصالحة نهائية: بحيث إنه لا تنتج أي إيجابية عن مقارنتها ببعضها، ولكن على نقيض النظرة التقدمية، فإن النزعة التشاؤمية التي يطلقها فلوبير دفعته إلى الكشف، بوسائل الفن، عن بُطْلان عبادة الأوثان الشاملة المتجسّدة في التعبد الأحمق للصور، هذه التجربة الأولى والأخيرة التي تحاصر الفكر الإنساني[12].

(12) كان رينان قارئاً متحمساً لكتاب فلوبير **تجربة القديس أنطونيوس** (*La Tentation de saint Antoine*). تشهد على ذلك الرسالة المؤرخة في 8 أيلول/ سبتمبر 1874 التي وجهها إليه، والتي نشرت في *Journal des débats*، ثم أعيد نشرها في: Joseph Ernest Renan, *Oeuvres complètes*, 10 tomes, édition définitive établie par Henriette Psichari (Paris: Calmann-Lévy, 1948), tome 2: *Feuilles détachées*, pp. 1134 et sq.

كتب رينان في رسالته ما يأتي: «لأن موكب أحلام الإنسانية يشبه بعض الأحيان المسخرة، فإن ذلك ليس سببا للامتناع عن تمثيلها. مسكينة الإنسانية! كلما تقدمتُ في السنّ، أزداد حباً لها واحتراما. كم عملت! انطلقت من الأسفل، كم أطلعت من أحشائها أشياء عظيمة أو رائعة. «يا له من حيوان طيب هذا الإنسان!». بين ثورات جنونه المقدسة، ما من واحدة إلا ولها جانب مؤثر ينهض بالجنس البشري وما يحمله من عقول... وليست هذه مغالاة باطلة. للمخيلة فلسفتها. اسألوا عن ذلك غوته (Gœthe) وداروين (Darwin). علم تكوّن الأشكال (Morphologie) هو كل شيء، وسيُردّ إليه كل شيء...». كما نعرف، كان رينان منذ البدء مشبعاً من فلسفة «هيغل» من خلال فلسفة كوزان (Cousin) ويبدو أنه في كاليبان (Caliban) وهو أول أثر من آثاره المسرحية الفلسفية نُشر سنة 1878 قد قدّم امتداداً للرؤى التي قدّمها فلوبير، في آخر الفصل الثاني نرى الساحر بروسبيرو (Prospero) يستخدم سحره لكي يحيي من جديد مواكب الأوهام الدينية: «السماء تنفتح: ويسطع الفجر من أعالي السماء، وكتلة غريبة من الآلهة، والأرواح والحوريات وأنصاف الآلهة ترتفع وتهبط في أشعة النور. ثم تهبّ عاصفة، فتختلط هذه الكائنات الإلهية في دائرة هائلة مدوّمة. ويستتب الهدوء وشيئاً فشيئاً تبدو الآلهة حول مائدة وليمة»، انظر: Joseph Ernest Renan, *Oeuvres complètes*, édition définitive établie par Henriette Psichari (Paris: Calmann-Lévy, 1949), tome 3, p. 402.

هذه الحلقة التي تظهر الآلهة، وفي الآن ذاته تذهب بهم، هي تطور التاريخ الذي ليس لهم أي وجود واقعي خارجه. الهة اليوم يحلّون محل الآلهة السابقين، قبل أن تخلفهم آلهة الغد... تنتهي هكذا رؤيا بروسبيرو برؤيا آلهة المستقبل: «الى الشمال يظهر عمالقة ذوو سيقان وأذرع هائلة، مصنوعة من الفولاذ المصقول. وصلاتها تتحرك بفضل مفاصل متداخلة. على كل =

غالباً ما نُدِد بطابع التكرار في مؤلَّف فلوبير، وبأثر الرتابة الذي يحدثه التراكم المنهجي للّوحات التي تتتابع فيه. ولكنّ في ذلك تعامياً عن أنه من هذه الرتابة ينبعث درس يشير، في ما يتَجاوز التكرار الباطل، إلى طريق مسار: هو هذا الذي يؤدي بكل رؤى الإنسانية إلى مضمونها الفعلي الذي هو باطل، الذي ليس شيئاً، الذي هو لا شيء. هكذا، فإن ما يرسمه الإطار الظاهر لهذه الآلاف من الصور، هو تحديد طارئ يجد حقيقته في الوقت الذي يُلغيها. من وجهة النظر هذه، يمكننا القول إن «التجربة»، كموسوعة، هي كتابٌ عن كل شيء، وهي أيضاً على غرار **مدام بوفاري** (*Madame Bovary*)، كتاب عن لاشيء: إنها تُعلن خطاب هذا اللاشيء الذي تؤول إليه كل الأشياء عندما يُخترق الستار ويُكشَف الحجاب المتوهّج والتافه عن شكلها المرئي. على هذا المستوى يؤدي الأدب دور نقد حقيقي للتصورات.

كتاب **التجربة** مؤلّف على طريقة Bildungsroman: إنه يروي قصة ساذج ـ لأن أنطونيوس يعتقد أن الواقع هو في ما يراه، مثل بوفار (Bouvard) وبيكوشيه اللذَين يعتقدان أن الحقيقة كامنة في

= وصلة مزينة لتزييت المفصل وهي موضوعة بطريقة حتى لا تنقلب. تحتهم أنبوب متوهج هو روحهم. يبدون كأنهم يأكلون فحماً. ـ هؤلاء الآلهة المصنوعون من فولاذ يتسارعون إلى طاولة الآلهة الذين هم من لحم، يكسّرون كل شيء، يقتلون، يحطّمون، فوضى هائلة... أصوات بشر. كنا نفكر بأن العلم يعني السلام، وأنه يوم لا يعود للشمس آلهة، ولا للأرض ملوك، لا يعود هناك صراع ـ صوت ضحك قوي. هبّة ريح باردة. ظلمات، خواء»، المصدر المذكور، ص 403-404. هكذا الروح العلمي، وقد تاه في عالم الآلات، ووُجّه وجهة المنافع المادية، عليه أن يثير بدوره ميثولوجيات جديدة، أشد بربرية من الميثولوجيات القديمة: غروب الأصنام ينفتح على ليل الفكر، بدل أن يقود إلى النهار المشرق لتحققه النهائي. يعني هذا، وهذه هي فكرة رينان العميقة التي تلتقي بفكرة فلوبير أن العقل لن ينتهي أبداً من تسديد حسابه لأصوله (جذوره)، بالصور البدائية التي صدر عنها، وأنه لن يكفّ أبداً عن التفكير.

الكتُب ـ يتعلّم أثناء قيامه بعرض كامل لأوهامه أنّ قناعاته لا قوة لها سوى تلك التي تمنحها لها موافَقته عليها. لا يبقى له، كملاذ أخير، سوى التمسك بإيمان ساذج ليتخلص من اليأس الذي أثاره في نفسه هذا الكشف. سنعتمد فقط المرحلتين الأخيرتين من هذه المسيرة في صيغة الإصدار النهائي (1874): استكشاف اللانهاية بواسطة العلم الذي عُرض، ضمناً، كدين الأزمنة الحديثة (القسم السادس)، والاستحضار الخارق للمادة الحية (القسم السابع).

إن الاستكشاف الذي يدفع أنطونيوس إلى اجتياز العوالم الشاسعة يبدأ كسفَر غريب، على طريقة جول فيرن (Jules Verne) (**خمسة أسابيع في المنطاد** (*Cinq semaines en ballon*)، كان قد طُبع سنة 1863، **ومن الأرض إلى القمر** (*De La Terre à la lune*)، سنة 1865)، ولكن هدف الاستكشاف يتراجع باستمرار فيتخذ رحابة بحث ماورائي حقيقي، مقتبَس بشكل رئيسي، كما يبدو، من فلسفة سبينوزا. يمتلئ فكر أنطونيوس، في نهاية بحثه برؤيا Deus Sive Natura.

ـ أنطونيوس: آه! إلى أعلى! دائماً إلى أعلى!... ما هو هدف كل ذلك؟

ـ الشيطان: ليس هناك هدف! كيف يمكن أن يكون لله هدف؟ أي تجربة استطاعت أن تعلّمه، وأي تفكير جعله يقرّر؟ قبل البدء ما كان قد تصرّف، والآن سيكون من غير المجدي...

ـ أنطونيوس: المادة إذاً... جزء من الله؟

ـ الشيطان: ولمَ لا؟ هل بإمكانك أن تعرف أين ينتهي؟

ـ أنطونيوس: إنني، على العكس، أسجد وأنسحق أمام قدرته.

ـ الشيطان: وتدعي أنك تثير شفقته! أنت تكلمه، وتزينه حتى بالفضائل، بالطيبة والعدل والرحمة، بدل أن تعترف بأنه يملك كل الكمالات. إنَّ تصوّر شيء ما بعد ذلك، هو تصور الله في ما بعد الله، الكائن فوق الكائن. هو إذاً الكائن الوحيد، الجوهر الوحيد. لو كان الجوهر قابلاً للانقسام، لفقدَ طبيعته، لم يعُد ذاته، ولما وُجد الله. هو إذاً غير قابل للانقسام لأنه لامتناهٍ[13]...

رأينا منذ قليل أنطونيوس يقلّب صفحات كتاب كرويزر **علم الرموز**، وها هو الآن يراجع كتاب سبينوزا **الأخلاق** (*L'Ethique*) بدهشة أكبر، ولو أنه لم يجد فيه لوحات رسم ليعجب بها وينسخها.

ولكن أنطونيوس هنا يقرأ سبينوزا من وراء ظهر هيغل، الذي نقل إليه التفسير المُيَئِّس «للجوهر» كـ (Abgrund)، أساس غير محدد يمنح مجمل الأشياء أصلها المطلق الذي تنحلّ فيه. هكذا، كما عرضه **علم المنطق** (*La Science de la logique*) **ودروس حول فلسفة التاريخ** (*Leçons sur la philosophie de l'histoire*)، يبدو سبينوزا مفكر البدايات الراديكالي، والذي تُختصر فيه كل فلسفات الشرق. بهذه الطريقة ينتهي القسم السادس من **التجربة**: يوسّع أنطونيوس فكره إلى أقصى حد حتى ليسكبه في الكل[14]، ولكن ذلك من أجل أن يُفضي إلى كشفٍ مضمونُهُ في النهاية سلبي[15]، يتجاوب مع الإيحاء

(13) انظر: Flaubert, *Oeuvres complètes de Gustave Flaubert*, vol. 4: *La Tentation de saint Antoine*, p. 153.

(14) بعكس ذلك، فيليسيتيه (Félicité) البسيطة في «ثلاث قصص» ستقلّص المطلق في نظرها، إذ تضيقه إلى حد أنها تُسكنه في جلد ببغاء محشوّ بالقش، حيث تكون قد حبست كل أحلامها بعالم روحاني آخر.

(15) «أنطونيوس لم يعد يرى. خارت قواه. ـ صقيع رهيب يجمّدني حتى أعماق نفسي. هذا يزيد وطأة الألم! إنه كالموت الأعمق من الموت! إنني أتدحرج في بحر الظلمات الشاسع. إنها تنفذ في. إن وعيي ينفجر تحت تمدد العدم!»، انظر: المصدر نفسه، ص 156.

الشيطاني: «قد لا يكون هناك شيء!»[16]. إذا كان المطلق دائماً وفي كل مكان مطابقاً لذاته، [هو هو]، فذلك لأنه ليس في أي مكان، بمعنى أنه ليس في أي مكان بشكل خاص: وهكذا بإدخالنا واقعاً متناهياً في المطلق الذي هو مبدأه، ننزع عنه طابعه المحدد. بهذه الروحية، كان هيغل قد فسَّر، بعد كَنْت فكر سبينوزا بمعنى «اللاكونية» (Acosmisme)، نازعاً عن الواقع الخارجي للأشياء حقيقتها الذاتية لإبقاء الطابع الجوهري للمطلق وحده. ولكن هذا المطلق، الذي كلّه كينونة، قائم، كجوهر محض فوق، أو ربّما دون أي تحديد. من هنا هذا الدرس: ربما

---

(16) المصدر نفسه، ص 226، الباحثان الآخران عن المطلق، بوفار (Bouvard) وبيكوشيه، سيمارسان بطريقتهما الخاصة تجربة اللانهاية: «كانت الشمس البالغة الارتفاع مغطّاة بالنجوم، بعضها يلمع كمجموعات، وبعضها الآخر بالتتابع، أو منفردة بفترات متباعدة. منطقة من الغبار المشعّ الممتد من الشمال حتى الجنوب، ثم يتفرق فوق رأسيهما. بين هذه الأنوار كانت هناك فضاءات فارغة، وكانت السماء تبدو كبحر من الزرقة مع مجموعات من الجزر والجزر الصغيرة. «يا لها من كمية هائلة! صرخ بوفار. أجابه بيكوشيه نحن لا نرى كل شيء! وراء المجرة، هناك السُدُم (Nébuleuses) ووراء السُدُم هناك نجوم أيضاً: النجمة الأقرب إلينا تبعد عنّا ثلاثمئة بليون كيلومتر»، فهو كثيراً ما نظر في التلسكوب من ساحة فوندوم (Vendôme) ولايزال يذكر الأرقام. «الشمس أكبر من الأرض بمليون مرة، سيريوس (Sirius) أكبر من الشمس باثنتي عشرة مرة، وهناك مذنبات طولها أربعة وثلاثون مليون كلم! . إنه شيء يثير الجنون قال بوفار»، انظر: Flaubert, Ibid., vol. 5: *Bouvard et Pécuchet*, p. 94.

عندما سيدرسان فلسفة سبينوزا، متجاوزين البراهين، في نسخة ورثاها من عضو في الجامعة نُفي تحت الحكم الأمبراطوري، سيجدان القلق ذاته وبالتعابير نفسها تقريباً: «هكذا فإن عالمنا ليس سوى نقطة بين مجمل الأشياء، والكون الذي لا تدركه معرفتنا، ليس سوى جزء من أكوان لامتناهية وهي ترسل بالقرب من عالمنا تغيرات لا نهاية لها. المدى يغمُرُ كوننا ولكن الله يغمره، يضمّ في فكره كل الأكوان الممكنة، وفكره ذاته يغمره جوهره. بدا لهما أنهما في منطاد، ليلاً وفي صقيع قارس، منجرفين في سباق لانهاية له نحو هوة لا قرار لها ولا شيء حولهما سوى ما لا يُدرك، ما لا يتحرك، الأبدي. كان هذا أقوى من أن يحتمل، فانصرفا عنه»، المصدر المذكور، ص 203.

لا شيء موجود، على الأقل بصفة خاصة(17).

(17) سنة 1861، إذاً في صميم فترة تراجع الموجة الهيغلية، حيث، حسب تعبير ماركس، كان لا بُدّ، في كل مكان تقريباً من وصف هيغل «بالكلب الميت»، نشر شيرير (Edmond Scherer) في مجلة (*Revue des deux mondes*)، مقالاً طويلاً حول هيغل والهيغلية (أعيد نشره في ما بعد ضمن مجموعة *Mélanges d'histoire religieuse*) التي ظهرت عند ميشال ليفي (Michel Lévy) سنة 1864). مثّل هذا النص فترة بالغة الأهمية في تاريخ الدراسات الهيغلية في فرنسا، في هذه الدراسة الطويلة، حيث حاول شيرير أن يستعيد روح الفلسفة الهيغلية في مجملها، أقام من جديد المقارنة بين فكر هيغل وفكر سبينوزا، ناقلاً إلى الأول التفسير الذي اقترحه هو ذاته للثاني. بهذا المعنى كتب شيرير: «المطلق، يقول ذلك هيغل صراحة، هو السكون في الحركة، إنه الحركة التي هي السكون بالذات. كما أن البحر لا يتميز وجوده عن وجود الأمواج التي تخرج من أحشائه لكي تعود فتدخل فيها من جديد، وكما يتألف الوقت من تتابع لحظات تزول عندما يأتي دورها، هكذا شأن المطلق. لبلوغ العمق الأخير للأشياء، يجب تأملها في هذا التيار الأبدي حيث لا تكاد تبرز حتى تترك المجال لأشياء أخرى، يجب أن نترك ملايين الكائنات الفردية التي يتخصّص (Se Particularise) فيها النوع تمر تحت أنظارنا، يجب أن ننتقل من قانون إلى قانون حتى بلوغ القانون الأسمى، الكلمة الأخيرة لما هو كائن، هذا الإنتاج وهذا التدمير المستمران، هذا التتابع، وهذا الترابط، ما ينبثق من كل ذلك، قاعدة هذه الحركة، سبب هذه التحولات، الرابط الذي يجمع بينها، مجمل ما تكوّنه الفكرة التي تظهر فيها، هذا هو جوهر الأشياء، هذا هو الواقع الوحيد، هذا هو المطلق!»، انظر: Edmond Henri Adolphe Scherer, *Mélanges d'histoire religieuse* (Paris: [s. n.], 1864), pp. 323-324.

هذا التطابق بين الحركة المطلقة والسكون المطلق يفضي إلى نوع من العدمية. يختم شيرير دراسته هكذا: «... لم يكتفِ هيغل بوضع قاعدة التناقض، فالتناقض الذي يتكلم عنه هو مبدأ حركة، وهذه الحركة ليست فقط تطور الأشياء، بل هي أساسها. يعني هذا أن لا شيء موجود، أو أن الوجود هو مجرد تبدل مستمر (Devenir). الشيء، الحدث ليس لهما سوى واقع هارب، واقع قائم في زوالهما، كما هو قائم في ظهورهما، واقع يتكوّن لكي يُنفى ما إن يثبت»، المصدر المذكور، ص 373-374. من الواضح أن هيغل كان سيرفض هذا التفسير لفكره الذي يعكس سيرورته عكساً تاماً، إذ يعيده إلى نقطة انطلاقه، ويجعل منه عقيدة للأساس المطلق.

إنّ نص شرير هذا وجد في مالارميه، الذي كان حينذاك أستاذاً في تورنون (Tournon)، قارئاً متحمساً، مذهولاً ومخدّراً. من نسيج العدم هذا الذي لمحه في نوع من رعدة صوفية، هذا النسيج الذي يؤلف جوهر كل الأشياء وأساسها حيث تتخلى عن هويتها المحدودة وتلتغي في الحركة ذاتها التي تحققها، كوّن العنصر المؤسس لتجربة أدبية: عندئذ =

في الصيغة الأخيرة لـ **التجربة**، يقود إدراك لانهائية الكون، كبُعد شاسع فارغ، إلى رؤيا أخيرة معروضة في القسم السابع من الكتاب: يُظهر هذا القسم تخمر المادة الأصلية المولّدة لكل أشكال الوجود. يبدو عندئذ أن حركة الامتصاص التي نقَّت الواقع بإفراغه من محتواه المحدد، أُعقبتها حركة معاكسة لتكوين إيجابي، معيدة للأشياء امتلاء حياتها الخاصة وكثافتها: ولكن، كما سنرى، قابلية تشكّل الصور في المادة الحية وخصائصها في التوالد وهي تتبدل إلى ما لانهاية، تشهد أيضاً بحدوث التغير الطارئ، بتدفق الأشياء الذي لا ينقطع والذي هو الشكل الأصيل لاستمرارها(18).

أصبح واضحاً أن الكتابة ليست سوى السلوك (الحركة) التي تعيد للعالم طبيعة الظل هذه حيث على جميع الكائنات أن تتخلى عن وجودها المزيف، لكي تعود إلى ما لم تكفّ أبداً أن تكونه، إلى هذا العدم الذي انطلقت منه والذي يؤلف كل حقيقتها. نثر فلوبير وشعر مالارميه، مع فارق بضع سنوات، عالجا الخطاب «اللاكوني» ذاته، وكلاهما اعتبرا التخلي التقشفي عن العالم وأوهامه السلوك الأدبي بامتياز. ما يثير الدهشة، في هذا المجال، هو أن نرى كاتباً مصنفاً أنه «واقعي» يعقد حلفاً نظرياً مع منظّر العقيدة «الرمزية» الأكثر حدّة الذي يُفترَض فيه أن يعيد الأدب كله إلى خطاب حول ضعف واقعية الأشياء.

ولكن، كان لشيرير قرّاء آخرون، وبنوع خاص بوفار وبيكوشيه، اللذان يستوحيانه بدون شك عندما يعرضان المبادئ الأساسية للفلسفة الهيغلية، ما يُعتبر فضيحة في نظر كاهن شافينيول (Chavignolles): «يُنظَر إلى الموت في الفرد باعتباره شراً من دون شك، ولكن بالنسبة إلى الأشياء، الأمر مختلف. لا تفصلْ بين الروح والمادة! - ولكن يا سيدي، قبل الخلق... لم يحدث الخلق، فهو دائماً كان موجوداً. وإلاّ كان وجوداً جديداً يُضاف على الفكر الإلهي، وهذا غير معقول... نهض الكاهن، إذ دعته مهمّات للخروج... أنا مزهوّ لأني سببتُ له إهانة! قال بيكوشيه. سأضيف بعد كلمة! لأن وجود العالم ليس سوى عبور دائم (متواصل) من الحياة إلى الموت، ومن الموت إلى الحياة، فبدل أن يكون كل شيء موجوداً، ما من شيء موجود. ولكن كل شيء يتحول، هل تفهم؟ أجل! أفهم، أو بالأحرى لا!المثالية في النهاية أثارت سخط بوفار...»، المصدر المذكور، ص 210 - 211.

(18) هناك «سيناريو» تحضيري لكتاب **تجربة القديس أنطونيوس** يُظهر كيف أن هذا الخطاب الحيوي (Vitaliste) والتحولي (Transformiste) الذي أشرنا إلى مراجعه كما هي موجودة عند داروين وهاكل (Hackel)، يصدر كذلك مباشرة من مذهب اللاكونية المعروض=

انطلاقاً من هنا، نفهم لماذا افتتح فلوبير القسم السابع من «تجربته» بثنائي الموت والفسق: هاتان الصورتان المتناقضتان والمتصلتان اتصالاً وثيقاً، تعبّران عن هذا السباق نحو الهوة الذي هو حركة الوجود والحياة[19]. قد يُخيَل إلينا ونحن نقرأ هذا المقطع أن أنطونيوس دخل في تواصل مع مؤلِّف جديد قُدِم لتأمله وهواجسه، هو **العالم كإرادة وكتصور** (*Le Monde comme volonté et comme représentation*) لشوبنهاور (Schopenhauer)، وأنه يشرح الملحقَين الشهيرَين في الجزء الثاني، المخصّصَين لماورائية الحب والموت[20].

في كل حال، إدخال بوذا (Bouddha) في صالة عرض الآلهة

= في القسم السادس: «الجوهر الإلهي (الماهية بالذات، الله)، الذي طبيعته صورة (Forme) يشعّ في المدى ويُنمي كل شيء. كل شيء سيولد من ذلك من علاقات التعاطف بين الأجزاء (من خلالها تجهد للدخول في الوحدة). كالدم في العروق، كذلك قنوات الجسم الكوني تتبادل الإرواء وتجهد في أن تنضمّ إلى بعضها. بعد ذاك، لا درجات، لا فرق بين الخير والشر، لأن المطلق هو (مُطابق لذاته أينما كان)»، انظر: Flaubert, *Oeuvres complètes de Gustave Flaubert*, vol. 4: *La Tentation de saint Antoine*, appendice 12, p. 318,

طبيعة لامبالية: توالد الكائنات يعبّر عن تماثل المطلق الجوهري الذي وهو يتجسد في كل واحد منها يذيبها ويفرقها، في مدّ متواصل من المظاهر.

(19) «الموت يهزأ، الفسق يزأر. يتخاصران ويُنشدان معاً: أنا أسرّع انحلال المادة! أسهّل بعثرة البذور! أنت تُتلف من أجل تجديداتي! أنت تولّد من أجل تدميري! فعّلْ قدرتي! أخصبْ عفونتي!»، المصدر نفسه، ص 162. يشرح أنطونيوس: «هكذا، فإن الموت ليس إلاّ وهماً، قناعاً، يخفي، في بعض المواضع، استمرارية الحياة»، المصدر المذكور. هذا ما كان يشير إليه سيناريو تحضيري آخر، حيث أصداء ساد ظاهرة فيه: «الموت والمتعة، هما شيء واحد. العدم والحياة، الوهم والواقع متماثلان، انظر: Gustave Flaubert, «Recto du folio 99,» dans: Flaubert, *Oeuvres complètes de Gustave Flaubert*, vol. 4: *La Tentation de Saint Antoine*, p. 315.

(20) طبعت الترجمة الفرنسية لهذه النصوص سنة 1861 في **المجلة الجرمانية** (*La Revue germanique*)، التي لم تكن في الواقع سهلة المنال إلاّ لجمهور محدود من الاختصاصيين. هل عرفها فلوبير؟

في الصيغة الأخيرة «للتجربة»، يمكن أن يُشرَح باتساع تأثير شوبنهاور في فرنسا حوالي سنة [21] 1870.

ولكن من جهة أخرى، نحن نعرف أن فلوبير لم يهتم بفلسفة شوبنهاور إلا بعد نشر كتابه **التجربة**، وأن قراءة نصوص له ما كانت متيسّرة في ترجمة إلى الفرنسية إلا بعد سنة 1880، فهي لم تكن مصدر استيحاء مباشر له. ومع ذلك، فإن إجراء هذه المقارنة لا يخلو من فائدة، فهي تسمح لنا أن نفهم كيف أنه على هذه القاعدة النظرية استطاعت أن تتطوّر المحاولة الأدبية لمذهب طبيعي عند زولا (Zola) وموباسان (Maupassant) بشكل رئيسي وقد وضعا نفسيهما، من وجهة النظر هذه، في خط فلوبير، كما تأثّرا بفلسفة شوبنهاور: هذه النزعة الطبيعية، بمعنى يتناقض تماما مع فكرة العودة إلى «الواقع» في امتلائه الحي والحسّي، لابد أن تعني فتنة اللاشكل والعدم اللذين بثّت فلسفة الإرادة موضوعاتهما الكبرى بتعابير بمنتهى البساطة، كي لا نقول بمنتهى السذاجة. لقد كان هدف هذه المسيرة،

---

(21) سنة 1874، نشر فلوبير كتابه **التجربة**، ظهر كتاب لريبو (Th. Ribot) **فلسفة شوبنهاور** (*La Philosophie de Schopenhauer*) الذي يتضمن مختارات عدة للمؤلف، من بينها نصوص مختارة من **ماورائية الموت** (*La Métaphysique de la mort*): «قد يقال، كيف؟ بقاء هذا الغبار القليل، بعض هذه المادة الخام يجب أن يُعتبر كأنه بقاء لوجودنا؟ رويدك! هل تعرف هذا الغبار؟ هل تعرف ما هو وبأي شيء هو جدير؟ تعلّم أن تفهمه قبل أن تحتقره. هذه المادة المنتشرة الآن على سطح الأرض بشكل غبار ورماد ستصبح قريبا بلورا، ما إن تذاب في الماء، ستلمع وقد تحوّلت إلى معدن، وستبعث بشرارات كهربائية، وستطلق بفضل قوتها الكهربائية قوة تفكك المركبات الأكثر صلابة، فتخفض التراب والمعادن، حتى إنها ستتحوّل تلقائيا إلى نباتات وحيوانات، وستولّد في أحشائها السرية هذه الحياة التي فقدانها يسبب لحماقتك هذا القلق وهذه الوساوس... ترى ليس شيئا مهمّا أن تخلد بشكل مادة كهذه؟»، انظر: Th. Ribot, *La Philosophie de Schopenhauer* (Paris: Baillière, 1874), p. 83.

الولادة تعني دائما الولادة من جديد، مع يقين الزوال من جديد.

بكلمة واحدة، إحلال أدب الغياب والفراغ محل أدب الحضور: في تظاهر الإحاطة بالأشياء والكائنات في أطرها التي تحدد هويتها ظاهرياً، كانت تهدف، في الواقع إلى الكشف عن عَرضية مضمونها وذلك بتفكيك هذه الهوية.

بقي فلوبير على حدود الانسياق الانحطاطي(*) الذي سيطبع الحركة الفكرية حوالي سنة 1880: وإذا كان، إلى حد ما، قد وضع لها المعالم، مركّزاً نظام مراجعها، فإنه في الواقع وضع مشروعه في سياق آخر. إنّ آثاره التي أعدت كفعل احتجاج على الأوهام الثقافية التي رافقت محاولات ثورة سياسية اجتماعية في أواسط القرن، كانت لاتزال متعلقة بطرائق التفكير التي كانت تعارضها، وكانت ردة الفعل التي واجهتها بها، تفترض إمكانية التبادل والحوار إذا لم يتم التغاضي أو المشاركة.

إذا كان لفلوبير شأن بارز تجاه روح 1848، كخصم لدود، فذلك لأنه التزم به التزاماً وثيقا واستمرّ بالتماهي معه عبر الحركة ذاتها التي كان يحاول بها التخلص منه. من وجهة النظر هذه، فإن التشابه بين بعض المقاطع من **التجربة** وبين أفكار شوبنهاور، ليس سوى شبه ظاهري. وعندما يؤكّد فلوبير الهوية الكاملة للمطلق مع ذاته عبر مجمل تعبيراته الطبيعية، فإنه يفكر بشيء يختلف عن تفكير شوبنهاور، الذي يعتقد أن «الإرادة» ذاتها تتجلى في كل الكائنات، شارحة حركة ظهورها وزوالها. إذا صوّر شوبنهاور الطبيعة على شكل

(*) الانحطاط (Décadence)، لا بالمعنى العادي ودلالته السلبية، بل بالمعنى الاصطلاحي الفني، يدلّ على حركة أدبية - فكرية بشّرت بنشوء حساسية جديدة تبلورت حوالي سنة 1880 ودعت إلى ضرورة ابتداع أسلوب جديد للتعبير عنها تميز بالابهام والإيحاء. تعود جذور هذه المفاهيم إلى بودلير ثم مالارميه وشعراء المدرسة الرمزية بشكل عام.

دائرة، فذلك لكي يشير إلى الطابع التكراري، نافياً كل تقدم وكل تطور لعناصرها ولأحداثها: ففي مذهبه، وهذا ما يخالف به مخالفة أساسية مذهب هيغل، ما من وسيط يتدخل بين فترات السيرورة ليسمح بالتحول والعبور من الواحدة إلى الأخرى، وبالتالي لا فترات ولا سيرورات: جوهر الإرادة المتشكل دفعةً واحدة في الأنواع التي من خلالها يُعرَف معرفةً جمالية، ينفي كل هوية ذاتية للموجودات الفردية ولعلاقاتها المتبادلة التي ليست سوى مظاهر عارضة ومن دون مضمون ذاتي. ولكن ما ظهر لأنطونيوس، في نهاية مسيرته الاكتشافية (Initiatique)، شيء مختلف تماماً: إنه دفْق الأشياء التي تتلاشى أثناء حركتها، وفقَ دورة من التحولات والتبادلات، وفي تواصل هذه الحركة ينحلّ كل شكل ثابت. لذلك لا نجد أثراً عند فلوبير لعقيدة العودة الأبدية، بل تأكيد التحول فحسْب: تحوّل مطلق لكونه لا يرجع إلى أي جوهر موجود «في ذاته» ويمكن أن يكون نهاية مرجعه الأخير، أي حقيقته وانتفاءه في آن واحد.

لهذا السبب، يبدو أنه من الأجدى مقارنة نصوص فلوبير موضوع بحثنا، بطروحات الماديين الألمان الذين أعادوا تشكيل تراث مادي بعد سنة 1850 على أسس جديدة كلّياً[22]. وبالفعل، فإنّ مادية

---

(22) سنة 1852، جاكوب مولشوت (Jacob Moleschott) نشر كتاب (*Der Kreislauf des Lebens*)، وظهرت ترجمته الفرنسية التي قام بها كازيل (Dr. Cazelles) سنة 1866 بعنوان **دورة الحياة** (*La Circulation de la vie*)، لدى الناشر باليير (Baillière)، في مقدمة هذا الكتاب الذي كان له وقع قوي في ألمانيا وفي فرنسا، حدد المترجم رهاناته كما يأتي: «إذا أخذنا، حرفياً، المادية الألمانية غير معتبرين إلاّ صفتها، نكون قد ارتكبنا خطأً فادحاً. نشأت المادية من تحليل مركبات هيغل وقد احتفظت في صورها بطابع عبقرية هذا المفكر الكبير. إنها أيضاً حلولية حيث الجوهر الوحيد الذي يؤلف أساس العالم، والذي لا يمسّه الفناء عبر كل التحولات، وقواه الطبيعية ليست سوى أشكال (Modes) اسمه المادة. إذ نرى مؤلف كتاب *Kreislauf des Lebens* يتكلم باحترام ديني، إذا صح التعبير، عن هذا الجوهر «الخالد» الذي =

مولشوت (Moleschott) وكذلك مادية بوخنر (Büchner) الذي خلفه، كانت أبعد ما تكون عن مادية آلية، لأنها كانت ترتكز على فكرة مادةٍ تحركها دفعة واحدة ديناميكية القوى التي تعمل فيها، فتُعدد أشكالها وتمنع وصول هذه الأشكال إلى حالة نهائية. هذه المادة المتحركة، غير المكتملة أبداً، ليست سنداً جوهرياً لهذه القوى فحسب، بل، وفي تصور مسبَق لمذهب الطاقة (Energétisme) الذي سيكون الأيديولوجيا العلمية الكبرى في السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر، هي ذاتها قوة: هذا ما يعلنه عنوان كتاب بوخنر المهم **القوّة والمادة** (*Kraft und stoff*)، الذي طبُع لأول مرة سنة 1856 وتُرجم إلى الفرنسية سنة 1865[23]. والجدير بالذكر أنِ هذه المادية لا علاقة لها بمادية العنصر (L'Elément) وفكرة الذرّة لم يكن لها أي مكان فيها[24].

يتمتع وحده بعدم الفساد وسط تلف كل الأشكال، عن ينبوع جميع الكائنات، الذي في أحشائه تنحلّ كل الكائنات، بحيث أن عناصرها تستطيع أن تنشر نشاطاً جديداً بأشكال جديدة، نشعر أن هذه المادية لا علاقة لها بمادية لامتري ...(La Mettrie)»، انظر: Jacob Moleschott, *La Circulation de la vie: Lettres sur la physiologie en réponse aux lettres sur la chimie de Liebig* (Paris: Baillière, 1866), p. 15.

(23) هذا تاريخ الطبعة الثانية، الطبعة الأولى تم إدخالها في قائمة المكتبة الوطنية.3

(24) نقض الأستاذ الجامعي بول جانيه (P. Janet)، في كتابه **المادية المعاصرة في ألمانيا** (*Le Matérialisme contemporain en Allemagne*) المنشور سنة 1864 في دفاعه عن الروحانية هذه المادية بدون مادة المدمجة في ظاهراتية (Phénoménisme) محضة، وقد رأى فيها محاولة لتحويل العالم إلى تصوّر: «أي ضعف وأي جهل في قصْر الوجود الحقيقي للأشياء على هذه المظاهر الهاربة التي تدركها حواسنا، وفي جعل مخيلتنا مقياساً لكل الأشياء، وكما يفعل الماديون الجدد، في عبادة، ليس حتى الذرة التي لها على الأقل ظاهر الصلابة ولكن شيئاً ما غير محدّد ليس له اسم في أية لغة والذي يمكن أن نسمّيه الغبار اللامتناهي»، انظر: Paul Janet, *Le Matérialisme contemporain en Allemagne* (Paris: Baillière, 1864), p.

ما يؤدي إلى هذه النتيجة التي بحسب جانيه «ترعب فكرنا»، المصدر المذكور، ص 23: «المادة تتلاشى وتتبعثر»، المصدر المذكور، ص 42.

هكذا نفهم أن مولشوت اختار مصطلح **الدورة** (*Kreislauf*) عنواناً لكتابه الذي أعطى الدفعَ الأول لنهضة المذهب المادي: في نظام تواصل لا حدود له، حيث كل شيء يتبادل بعضه مع بعضه الآخر، وكل شيءٍ يتبادل مع كل شيء، وأشكال الوجود التي تبدو أنها الأكثر ثباتاً، لا قيمة فعلية لها إلا لأنها مندفعة، ومنجرفة في هذه الحركة المستمرة التي بواسطتها «تتفاعل» في ما بينها: لذلك فهي لا تستمرّ إلا بفعل كونها معرضة دائما أن تصبح غير ما هي عليه[25]. ربّما كنّا ننتظر أن يُسمى كتاب مولشوت: دورة المادة، ولكنه باختياره تعبير **دورة الحياة**، كان يشدد بالضبط على تعذّر التمييز بين المادة والحركة والحياة: فالحياة ليست شيئاً في ذاتها سوى حركة المادة، والمادة غير منفصلة عن الحياة التي تنقلها دائما إلى ما يتجاوز تحقيقاتها الموقتة، من غير أن تثبّت تحقيقاً واحداً بشكل نهائي. المادة تدور، وهكذا هي «تحيا». من هنا التصور الرؤيوي، في حده الأقصى، لكونٍ في فوران دائم حيث لا شيء يبقى لاشيئاً، لأن كل شيء يتحوّل إلى كل شيء[26].

---

(25) في الرسالة الثالثة من الرسائل التي تؤلف كتاب مولشوت (Moleschott) المخصّص لـ «عدم قابلية المادة للتلف» يقول: «لا يُفقد من المادة أي جزء مهما صغُر. براز الإنسان يغذي النبتة، والنبتة تحوّل الهواء إلى عناصر صلبة وتغذي الحيوان؛ أكلة اللحوم يعيشون من أكلة الأعشاب، ثم يصبحون هم أنفسهم فريسة الموت وينشرون على العالم النباتي عناصر حياة جديدة. هذا ما ندعوه تبادل المادة. اللفظة صحيحة ولا ننطق بها إلاّ بشعور الاحترام. لأنه كما أن التجارة هي روح العلاقات بين الناس، كذلك دورة المادة الدائمة هي روح العالم»، انظر: Moleschott, *La Circulation de la vie: Lettres sur la physiologie en réponse aux lettres sur la chimie de Liebig*, p. 26.

«التدمير يشكّل أساساً للبناء، الحركة إذا لن تنقطع؛ إنها ضمانة الحياة. ثبات المادة، كتلتها وخصائصها، والتجاذب المتبادل بين العناصر، أي ميلها للاندماج في ما بينها بموجب تعاكس خصائصها، هذه هي الأسس التي ترتكز عليها أبدية الدورة»، المصدر المذكور، ص 29.

(26) كان مولشوت يدافع عن هذه النظرية ببراهين مستمدة من المجال الخاص بعلم =

هذا التبادل الذي يذكره حوار **الموت والفسق** (*La Mort et la luxure*) في نصّ فلوبير، يعبِّر عنه أيضاً من خلال المواجهة بين أبي الهول (Sphinx)، التجسيد الملغز والكثيف للمجهول، وبين الوهم والمظهر المتلاشي للتخيل، ولكنهما يُفسحان المجال لموكب المسوخ، وهي أشكال مركّبة وغير مكتملة: أستومي (Astomi)، نيسناس (Nisnas)، بلوميز (Blemmyes)، بيغميه (Pigmées)، سيابود (Sciapodes)، سينوسيفال (Cynocéphale)، سادوزاغ (Sadhuzag)، مارتيكوراس (Martichoras)، كاتابليبا (Catablepas)، بازيليك (Basilic)، غريفون (Griffon). إنها تشكّل نوعاً من رد مرعب وشاذّ على موكب الهرطقات الذي يبدأ به الكتاب. هذه الكائنات التي هي من نسج الخيال وكأنها من رسم بروغيل أو كالو(*) (Callot)، تُدخل بدورها ظهور مختلف أشكال الوجود الطبيعي. تأتي أولاً حيوانات البحر، «مستديرة كالقِرَب، مسطحة كالصفائح، مسنّنة كالمناشير». بعد ذلك، يشهد أنطونيوس، وهو دهِش، ولادة أشياء الحياة، وهي إذ تمزج أصناف الطبيعة وعوالمها، تبدو وكأن بعضها يمتد في بعضها الآخر، وهي تتبادل الاندفاع الذي يوجِدها: «طحالب وفواقس (Varechs) نبتت، وكل أنواع النباتات تمتد بفروعها وتلتفّ ملتوية، تستطيل برؤوس محددة، وتستدير بشكل مروحة، قرْع له شكل الأثداء، معترشات تلتفّ كالأفاعي ... إلخ، لم تعد تتميز النباتات عن الحيوانات، مديخات (Polypiers) لها شكل الجُميز تمد

= الكيمياء. مشروعه نتيجة ذلك كان محكوماً عليه بالفشل، على الرغم من الرؤيا الشاملة التي فتحها على حركة الأشياء الكونية، وتكوين مفهوم صارم وفي أقصى الحالات جامد، لحالة المادة، في علاقة بالـ «عناصر»، بالمعنى الكيميائي للتعبير التي قُدّمت كالحد النهائي لتحليله. هنا كان الحد، وربما التناقض الداخلي أيضاً لمشروعه.

(*) جاك كالو (1592 ـ 1635): رسّام فرنسي خصب المخيلة وجريء.

أذرعة على أغصانها. يظن أنطونيوس أنه يرى دودة بين ورقتَين، وإذا هي فراشة تطير. يذهب ليمشي على أرض حصباء، وإذا بجرادة رمادية تقفز. حشرات ببتلات (Petals) ورد تكسو شجيرة، بقايا حشرات صغيرة تكسو الأرض بطبقة ثلجية. ثم تختلط النباتات بالأحجار. قطع حصى تشبه أدمغة، متحجرات تشبه أثداء، زهور صلبة تشبه طنافس مزينة بالرسوم، في شظايا المرايا يلاحظ وجود حبيبات، آثار شجيرات وأصداف ـ وليس يُدرى هل هي آثار هذه الأشياء أو هي الأشياء ذاتها. قِطع ألماس تلمع كالعيون، معادن تختلج[27] . . . . كأن الطبيعة كائن واحد لا يكفّ عن التحوّل، ومن خلال هذه الحركة تحقق وحدتها بتكثيرها.

في مقدمة كتاب **تاريخ خلق الكائنات المنظمة وفق القوانين الطبيعية** (*Histoire de la création des êtres organisés d'après les lois naturelles*) لهاكل (Haeckel) الصادر سنة 1868 والذي صدرت ترجمته إلى الفرنسية في السنة ذاتها التي ظهرت فيها الصيغة النهائية لـ **تجربة القديس أنطونيوس** (*La Tentation de saint Antoine*)، سنة 1874، أعاد هاكل نشر نصّ شهير لغوته (Goethe) كتبه سنة 1780 يعلن فيه رؤى مماثلة[28]. مذهب وحدة الوجود عند هاكل يصدر عن إعادة تفسير لعقيدة داروين «من منظور مذهب طبيعي وتحوّلي، ينزع عن فكرة التطور طابع المفهوم العلمي، أو على الأقل يوسّع هذا

---

(27) انظر: Flaubert, *Oeuvres complètes de Gustave Flaubert*, vol. 4: *La Tentation de saint Antoine*, p. 170.

(28) هاك بداية نص غوته (Goethe): «الطبيعة! إنها تحاصرنا؛ إنها تضغط علينا من كل الجهات؛ ونحن في الحالين عاجزون على حد سواء عن تجنب قبضتها، وعن الدخول أبعد في أحشائها. من دون استشارتنا، أو تنبيهنا، تجرنا في دورتها الأبدية وهي تتابع مسيرها، وتتخلى عنّا فقط عندما تخور قوانا من التعب، ما هو موجود لم يكن، وما كان لن يكون أبداً، كل شيء جديد دون أن يبطل عن كونه قديماً...».

المفهوم بحيث يصنع منه مخططاً عاماً للتفسير، هو وسط بين العلم والشعر، بين الحلم والواقع. كتاب هاكل ظهر مزيناً بلوحات فخمة، حيث نرى الصور المحفورة لأشكال عضوية بدائية تنفصل بدقة خيالية، وهي ليست أقلّ من الصور الممسوخة لميثولوجيا تبدو صادرة عن مخيلة إله في حالة هذيان. وبإمكاننا أن نعتقد أنّ قديس فلوبير، وهو قارئ لا يعرف الكلل، تناول هذا الكتاب وأخذ ينسج التخيلات انطلاقاً من رسومه.

الفكرة الموجِّهة لهاكل هي التناسل الشامل للكائنات الحية، مجتمعة في شجرة نسب واحدة حيث كل المجموعات العضوية، من الأبسط إلى الأعقد، تترابط في ما بينها[29]. هذا التكوين لا يستدعي أي تدخل فائق الطبيعة، لأنه يصدر من تطوره الداخلي وحده دامجاً الإنتاجات الأكثر غرابة ظاهرياً في نظام الطبيعة. من هنا هذا الدرس الضمني: الطبيعة ذاتها هي معجزة دائمة. بالعمليات المذهلة لـ «أصل النشوء» (archigonic) و«تطور الكائن» (Ontogonic) وتكوّن البلاسما (Plasmagonic) التي هي، بحسب هاكل، الأشكال الثلاثة للتوالد التلقائي، خلقت الكائنات الأحادية الخلية، أي أبسط الأجسام التي يمكن تصورها، «أجسام من دون أعضاء»[30]، أجزاء غير متميزة من مادة حية، هي أصل لكل أشكال «الخَلْقْ الطبيعي».

(29) «تدّعي هذه العقيدة أن كل الأجهزة، مهما تنوعت، وكل الأجناس الحيوانية وكل الأنواع النباتية التي عاشت سابقاً ولاتزال تعيش على الأرض، مشتقة من شكل سلفي واحد أو من عدد صغير جداً من أشكال سلفية بالغة البساطة، وأنها من نقطة الانطلاق هذه، تطورت في تحول متدرج»، انظر: Ernst Heinrich Philipp August Haeckel, *Histoire de la création des êtres organisés d'apès les lois naturelles*, traduit de l'allemand par le docteur Ch. Letourneau (Paris: C. Reinwald et cie, 1874), 1er leçon, p. 4.

(30) المصدر نفسه، الدرس الثالث عشر، ص 303.

قد يكون فلوبير، في ما بعد، وإذا صحّ التعبير وفق وحي بَلغَه من شخص روايته، فُتن بكتاب هاكل الذي كان يعيد، بتعابير العلم وسلطانه، الرؤيا الأخيرة التي عرضها في كتابه **تجربة القديس أنطونيوس**. ولكن فلوبير لم يكن لاحقا لهاكل، بل سابقاً له، وكأن ما حدث هو أنه منحَ نفسه، بوسائل ثقافته الذاتية المُعادل لمذهب التحول هذا الذي بدت قدرته الرؤيوية غير محدودة.

انطلاقا من المراجع المشار إليها منذ قليل، من الممكن إعطاء معنى لـ «خطبة» أنطونيوس الأخيرة التي بها تنتهي «التجربة»، إذ لا يبقى شيء بعدها ليُقال:

«يا للسعادة! يا للسعادة! رأيت الحياة وهي تنشأ، رأيت الحركة تبدأ. الدم ينبض في عروقي حتى ليكاد ينفجر. أشتهي أن أطير، أن أسبح، أن أنبح، أن أصرخ، أن أعوي. أتمنى لو كان لي جناحان، لو كانت لي درَقة (Carapace)، لو كانت لي قشرة، أتمنى أن أنفث دخاناً، أن يكون لي خرطوم، أن أفتل جسدي، أن أتجزّأ في كل مكان، أن أكون في كل شيء، أن أتضوّع مع الروائح، أن أنمو كالنباتات، أن أسيل كالماء، أن أهتزّ كالنغم وأن ألمع كالضوء، أن أجثم على كل الأشكال، أن أنفذ إلى كل ذرّة، أن أهبط إلى أعماق المادة، أن أكون مادة»[31].

هنا يُحدثُ تماهي المؤلف مع شخص روايته تأثيره الأساسي: لأن «المادية» التي تُذكر هنا، هي، أولا، مادية أدبية، مادية أُفرغت من ماديتها، أو في أي حال، أُلغيت واقعيتها، ومن وجهة النظر هذه، لا تظهر المادة للعيان إلا في تبددها وفي تلاشيها. يكشف

(31) انظر: Flaubert, *Oeuvres complètes de Gustave Flaubert*, vol. 4: *La Tentation de saint Antoine*, p. 171.

قديس فلوبير، بانتمائه إلى مظاهر الوجود المتعددة، وبتحوله إلى مادة، المبدأ الذي يجعله أن يكون هذه المظاهر، الجوهر الذي يجري في ما بينها والذي بواسطته تتواصل جميعاً. سبينوزا وقد أعيدت قراءته من خلال هيغل، يعطي هكذا حقيقة المذهب الداروني: ما دون الواقع الظاهر للكائنات، لا يبقى على حاله، وبشكل دائم، سوى قوة غير مُدركة ومتخلصة من أي شكل.

أن أكون مادة: هذا الحلم غير المحدود، هذه الأمنية الشغوفة بالتماهي المطلق مع العالم المدرَك في تأصله الذاتي (Immanence)، يتلاشى إذ يعبّر عنه. التعبير عن أشياء الطبيعة والحياة بالاندساس في غلافهما الظاهر لإحيائه من جديد بالكلمات هو في الآن ذاته إلغاء له. أليس هذا إيحاء بالفعل، بأن واقعها يمكن أن يُختصر في حركة الاعتراف هذا، حيث لم يعد ينفصل عن السرد الخيالي؟ بالوصول إلى هذه النقطة نصل إلى الاعتراف بأن العالم لم يعد يوجد إلا كإرادة وتصور، باعتبار أنه لا يستمر إلا عبر إرادة تصويره التي تمنحه نوعاً من الأبدية. عندئذ تنتصر رؤيا جمالية للواقع الذي يتحول بموجبها إلى صور وخطابات. ولكنْ، في التأكيد على أنه لبلوغ قلب الأشياء، يجب أولاً إفراغها من مضمونها الذاتي واستبدالها بأشباح، أكثر من تعظيم، هناك اعتراف بالفشل عُبّر عنه بجلال. إذا لم يكن كل شيء إلا أدباً، فذلك لأنه ليس وراء المظاهر إلا هذا اللاشيء الذي تنحلّ فيه وتمتزج. عندئذ تسيطر الصور عبثاً.

لهذا السبب، وبسخرية دون شك، منح فلوبير أنطونيوس رؤيا أخيرة جعلته أبكم: فهي تسمح له، هكذا في النهاية، أن يستعيد إيمانه بالعالم وبنفسه: «يشرق النهار أخيراً، وكما تُرفَع أستار خيمة، هكذا تلتفّ سُحُبٌ ذهبية باستدارات واسعة وتكشف السماء، في الوسط، وفي قرص الشمس ذاته، يشرق وجه يسوع المسيح. رسَمَ

أنطونيوس إشارة الصليب وأخذ يصلّي»[32]. هذا الظهور في وسط السماء ينهي دورة الصور وكأنه يُغلقها على نفسها في ما ينهي المؤلف كتابه. من الواضح أن المقصود ليس إغلاقاً نهائياً، وظاهرة الخلاص التي يقدمها هذا الظهور غير أكيدة بقدر ما هي مفاجئة، فلنراهن على أن أنطونيوس سيبقى دائماً يتعرض «للتجارب»، كما أن الشك الذي تسلّل إلى نفوسنا حول واقعية العالم وموضوعية تصوراتنا، لا يبدو أنه سيتبدد عما قريب.

ذهَبُ السَّماد

في الصيغة الأولى لـ **التجربة** (1849)، وهي الأكثر توسعاً، عهدَ فلوبير بدور أساسي إلى الحيوان الرمزي الذي يبدو أنّ كل الشهوات وكل التجارب قد تكثفت فيه، وهو الخنزير. كان يرافق أنطونيوس في هذياناته، وكان يفسّرها، على التوالي بطريقته لكي يعبّر فيها عن الحقيقة الفظّة. لأن قرينه هذا، الذي لم يكن قديساً، لم تكن الرؤى تستحوذه أقلّ منه: وآلية رؤاه، بسبب طابعها البدائي، كانت تَعرُض بفظاظة قوانين دورة الصور، وهو في الآن ذاته، كان يشرح الفتنة التي تثيرها هذه الدورة.

عَرْض الخنزير في مطلع القسم الأول من النصّ، هو بمنزلة صورة ذاتية: «أنا أتمرَّغ في أوحالي، وأتلذذ فيها كل النهار، وإذ تجفّ على جسدي، تؤلف لي درعاً تحميني من الذباب، أمرّي وجهي الصّلبْ في ماء المستنقعات، أحب أن أرى نفسي، ألتهم كل شيء... أنام، أروثُ على هواي، أهضم كل شيء...»[33]. يستذكر

(32) المصدر نفسه، ص 171.

(33) المصدر نفسه، الجزء 9، ص 33.

هذا الوصفُ صورة الكاتب كما يرى نفسه، فهو أيضا يتمرّغ في وحل الأشياء، يلتهم كل شيء، يهضم كل شيء، ذلك أن العالم ليس بالنسبة إليه مشهداً فحسب، بل مستودعاً من المواد والأغذية التي يغرف منها بشكل غير محدود لإشباع نهمه. إنّ شهوة الخنزير المفرطة بحيوانيتها، تبلغ نوعاً من المطلق، فهي لا تلبث أن تضم الواقع بأكمله بشكل موسوعي[34]، فالرغبة في أن يكون مادة، وهي رغبة يبلغ فيها هدف الكاتب الذروة، تأخذ هنا شكلاً مثيراً: أن يكون مادة يعني أن يكون في كل الأشياء وأن تكون كل الأشياء فيه، أن ينحلّ فيها وأن تنحلّ فيه[35].

---

(34) «سأبحث عن شجرة صلبة الجذع، لشدة عضي عليه، تنبت أسناني. أريد أنياباً كأنياب الخنزير البرّي، وأن تكون أطول منها وأكثر حدّة كذلك. سأركض في الغابة على الأوراق الجافة، سأعدو، سألتهمُ، وأنا أعبر، الأفاعي النائمة، والعصافير الصغيرة الساقطة من أعشاشها، والأرانب المختبئة، سأقلب الأثلام، وسأرمي في الأوحال السنابل الخضراء، وأسحق الثمار والزيتون والبطيخ والرمان، وسأجتاز الأمواج وأقتحم الشواطئ، سأحطمّ في الرمل قشرة البيضات الكبيرة فيسيل منها المحّ (الصفار)، سأرعب المدن، سألتهم الأولاد عند الأبواب، سأدخل البيوت وأقفز بين الطاولات وأقلب الكؤوس، لفرط حكّي للجدران سأهدم الهياكل، سأنبش القبور لآكل جثث الملوك المهترئة في نعوشها ولحمهم السائل سيسيل في مشفري. سأكبر، سأنتفخ، وسأشعر بالأشياء تقرقر في بطني»، المصدر نفسه، الجزء 9، ص 46.

(35) نشر شارل ابن فكتور هوغو، في 1857، السنة التي نشر فيها والده **البؤساء**، نوعاً من مسرحية أشخاصها من الجن وأسلوبها باروكي (Féerie baroque)، عنوانها **خنزير القديس أنطونيوس**. نسب للحيوان القذر الحكمة البدائية لمن يتكلم «لغة الأشياء»، انظر: Victor Hugo, *Oeuvres complètes*, 11 vols., édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, avec la collaboration d'Eliette Vasseur (Paris: Le Club français du livre, 1969), vol. 11, chap. 1, p. 1806.

وضع على لسانه ما يأتي: «إذا رذل الإنسان كل التصرفات الحكيمة، أجيء وألمّ كل عرق الشك، كل سموم البغض، وكل لعاب الحسد، بكلمة كل مياه الأرض القذرة التي تزخر بها شيئاً فشيئاً الساقية الإنسانية، أنا أشرب فيها حقائق»، المصدر المذكور، ص 1825.

في الصيغة الأولى لـ **التجربة** كذلك، يشرح الشيطان لأنطونيوس آلية هذا الامتلاك:

ـ الشيطان: غالباً ما وقفْتَ بلا حراك وبحدَقة جامدة وقلب مفتوح، أمام أي شيء، نقطة ماء، صدَفة، شعرة. كان يبدو الموضوع الذي تتأمله أنه يفيض عليك بمقدار ما كنت تحنو عليه، وكانت تنعقد بينكما روابط، كنتما تنضمان بقوة إلى بعضكما، فتتلامسان بنقاط التصاق رهيفة لا عد لها، ثم من فرْط ما نظرتَ لم تعد ترى أبداً، وأنت تصغي ولا تسمع شيئاً، وحتى عقلك انتهى به الأمر أنْ فقد فكرة الخصوصية التي كانت تبقيه يقظا. كأنها هارمونيا هائلة كانت تغور في نفسك بفيض رائع، وبامتلائها كنتَ تعاني إدراكاً لا يوصف لمجمل ما هو غير معلن. ما يفصل بينك وبين الشيء كأنه هوّة تقرّب جانبَي فوهتها، حتى ضاق وزال هذا الفرق بسبب اللانهائي الذي كان يغمركما كليكما، كنتما تدخلان إلى عمق متساوٍ، وكان تيار رهيف ينطلق منك نحو المادة، في حين أن حياة العناصر كانت تغمرك ببطء كما يرتفع النسغ (في عروق الشجرة)، درجة بعد وكنت أصبحت طبيعة، أو كانت الطبيعة أصبحت أنت.

ـ أنطونيوس: صحيح، غالباً ما شعرتُ أن شيئاً أرحب مني كان يمتزج في كياني، كنتُ أسري شيئاً فشيئاً في خضرة الحقول ومجرى الأنهار، لم أكن أعرف أين كانت توجد نفسي من فرط ما كانت منتشرة، وشاملة، ومنثورة»[36]. تمثّل، تناضح (Osmose)، تبادل

---

(36) انظر: Flaubert, *Oeuvres complètes de Gustave Flaubert*, vol. 9, p. 220.

هذا النص ذو الأصداء السبينوزية الظاهرة، يصف العلاقات بين ما دعاه كل الناس في القرن التاسع عشر، بعد فكتور كوزان (Victor Cousin)، الأنا واللاأنا. هذه «الحلولية» هي التي جهد الأساقفة الفرنسيون بنقدها نقداً شديداً في عدة منشورات بين سنة 1835 و1850 في الفترة التي تطور فيها النزاع الشهير، في مدخل «الحلولية» من **معجم الأفكار المتلقاة** =

طاقة وجوهر، متساوٍ وكامل حتى إننا في حركة التواصل غير المحدود هذه، لم نعد نعرف من يكون ماذا؟ أي شيء ماذا يكون؟.

عندما يحلم الخنزير، يعرض الرؤيا ذاتها بمظاهر مرعبة: «... كانت تنتشر حولي قذارة عالم بأكمله لإشباع شهوتي، كنتُ ألمح من خلال دخان الدم المتجمد، أمعاء زرقاء وبراز جميع الحيوانات، وقَيء حفلات السُّكْر والعربدة، وكمستنقعات زيت، القيح الأخضر الذي يسيل من الجروح، كان هذا يتكثف أمامي حتى إنني كنت أمشي وأنا أكاد أُغرق قوائمي الأربع في هذا الحمأ اللزج، وكان يسيل على ظهري بشكل متواصل مطرٌ ساخن، حلو المذاق ونتِن. وكنت أبتلعه دائماً لأنه كان طيباً»[37]، في هذا المقطع تتكثّف مُسْبقاً رؤى **سالامبو** (*Salambô*) المثيرة للدهشة. تجتاح الكاتبَ المتخمَ حتى الغثيان، تجربةٌ تتولّد باستمرار، هي أن يمتلك كل الأشياء بحيث يتّحد بها حتى في مظاهرها غير المقبولة وغير المستساغة ظاهرياً.

ولكن، إذا كان الأدب يتشرّب من الواقع، فذلك لإعادة بنائه. بعد عودته من رحلة إلى أفريقيا سنة 1858 لتحضير كتابة **سالامبو**، كتب فلوبير صلاة الفنّان هذه:

«لتدخلْ في كل طاقات الطبيعة التي تنشقتُها ولتعبقْ في كتابي. إلي يا قوة الانفعال التشكيلي! انبعاثَ الماضي! إلي! إلي! يجب أن يكون عملي من خلال الجمال حياً وحقيقياً. رحمةً بإرادتي، يا إلهَ النفوس! هبني القوة والأمل - ليل السبت 12 حتى الأحد 13 حزيران/ يونيو منتصَف الليل»[38].

(*Dictionnaire des idées reçues*) لفلوبير، كتب، بسخرية هذه العبارة: «عبث. التنديد بها».

(37) المصدر نفسه، الجزء 9، ص 179.

(38) المصدر نفسه، الجزء 2، ص 208.

العمل الأدبي يجمع إذاً عمليتَين متعاكستَين ظاهرياً: «الاستنشاق» و«الفوح». الكتابة هي تمثل الواقع من أجل تحويله، وفق علاقة للتبادل معقدة، على التوالي جاذبة ودافعة. على الكاتب أن يكون أقرب ما يمكن من الواقع، من الواقع كلّه، أن يذوب فيه، إذا صحّ التعبير، لكي يستطيع النفاذ إلى أعماقه. ولكن، عليه أيضاً، بدفاعاته الشبيهة بدفاعات الخنزير البري الذي ينقّب في الحمأ لكي يستخرج غذاءه، أن يفرض على الواقع طابع أسلوبه العدواني الذي يبعث، الذي «ينشر» منه الدلالة المثالية. علاقته بالعالم، إذاً، متناقضة بشكل أساسي، إيجابية وسلبية، منفعلة وفاعلة، مؤلفة من الشهوة ومن البغض.

في رسالة إلى لويز كوليه (Louise Colet)، عبّر فلوبير عن هذا التناقض، مستخدما تعبيراً استعارياً يذكّر مباشرة بهاجس الخنزير الموازي لهاجس أنطونيوس:

«الفنّان أشبه بمضخّة، فهو مزوّد بأنبوب ضخم ينزل إلى أحشاء الأشياء، إلى الطبقات العميقة، فهو يسحب ويدفق نحو الشمس بشكل حزم عملاقة، ما كان مسطحاً تحت الأرض ولم نكن نراه»[39]. هنا صورتان مجتمعتان: الصورة الأولى مضخّة البراز، والثانية الدفق الصوفي المتجاوز الحد، الذي يملك دفقُه قدرةً إيحائية لا تقاوَم لأنه يجعل غير المرئي مرئياً بقلب الواقع رأساً على عقب. يغوص الكاتب في العالم كما يغطس الخنزير في المستنقع النتن الذي يؤلف إطاراً لأحلامه، ولكن لكي ينتزع الخلاصة الجوهرية التي

---

(39) رسالة 25 حزيران/ يونيو 1853، المصدر نفسه، الجزء 13، ص 365. كتب فلوبير إلى لويز كوليه (Louise Colet) ذاتها في 8 آيار/ مايو 1852: «ذهبت لأستنشق رائحة مزابل مجهولة»، المصدر المذكور، ص 190.

ينتجها بجهده. هذه الشعرية برازية تماماً، كما يشير إلى ذلك هذا الاعتراف الآخر إلى لويز كوليه التي كان فلوبير يشاطرها مكنونات قلبه كفنّان:

«ولكن أخيراً، أليس من الواجب أن نعرف كل مساكن القلب والجسد الاجتماعي، من القبو حتى العلّية، وأن لا ننسى المراحيض، وخصوصاً أن لا ننسى المراحيض! فيها تُحضّر كيمياء رائعة، تتم فيها تحلّلات مخصبة. مَن يعرف من عصير أي براز نحصل على عطور الورود وطعم الشمام؟ هل أحصينا، كم يلزم من دناءات خاضعة للتأمل لإنشاء عزة نفس؟ وكل ما يجب ابتلاعه من نتانات مثيرة للغثيان وتحملهُ من أحزان ومعاناة عذاب لكتابة صفحة جيدة؟ نحن هكذا، منظفو مراحيض وبستانيون. نستمد من تعفنات الإنسانية أطايب من أجلها، نُنبت سلالاً من الزهور على حالات بؤس منشورة. الحدَث يتقطّر في الشكل ويتصاعد كبخور الروح النقي صوب الأزلي، الدائم، والمطلق، والمثال»[40]. منظّف مراحيض وبستاني، الفنّان «يعصر» مادة الأشياء الحقيرة لاستخراج الجوهر المثالي منها، الذي يبقى بدون تدخله غير مستعمل وغير ملحوظ.

سلّطَ فلوبير أيضاً هذا التأمل الجمالي على مسيرات بوفار (Bouvard) وبيكوشيه (Pécuchet) اللذَين يعكسان بسخرية مشروعه الذاتي:

«حفَر بيكوشيه أمام المطبخ حفرة واسعة وأعدها في ثلاثة أقسام ليصنع فيها أسمدة يمكن أن تُنبت أشياء متنوعة وستؤمن فضلاتها محاصيل أخرى ستنتج أسمدة أخرى، وهكذا إلى ما لانهاية، وكان

(40) رسالة 23 كانون الأول/ ديسمبر 1853، المصدر نفسه ص 442.

يحلم على حافة الحفرة أنه سيرى في المستقبل تلالاً من الثمار وفيضاً من الزهور وجبالاً من الخضار. ولكن كان ينقصه روث الأحصنة ذو المنافع الكثيرة لطبقات الأرض. لم يكن الفلّاحون يبيعونه، وأصحاب الفنادق كانوا يمتنعون عن تسليمه. أخيراً، وبعد الكثير من الأبحاث، وبالرغم من إلحاح بوفار، وقد خلع عنه كل حشمة، قرّر أن يذهب بنفسه بحثاً عن الروث!»[41].

لا يكفّ فلوبير في رسائله عن التذكير بالضرورة التي يخضع لها الكاتب، وهي الذهاب إلى الروث، أملاً في أن يُخرج يوماً ما عالماً من الأحلام من كنز الأقذار المجمعة والمتراكمة بعناد:

«بوفار، وقد أثاره بيكوشيه، أخذ يهذي بالسماد، في الحفرة المعَدَة للأسمدة كُدست كوم من الأغصان ودم وأمعاء وريش، وكل ما كان يستطيع اكتشافه. استخدم السائل البلجيكي، سماد روث الحيوانات (Lisier) السويسري، وغَسول Da-Olmi، وسماد ذرق الطيور والنبات البحري وخِرَق رثة، وحاول أن يصنعه، وإذ دفع مبادئه إلى الحد الأقصى، لم يتساهل في فقدان البول فألغى المراحيض. كانت تُجلَب إلى ساحته جثث حيوانات ليسمد بها أراضيه. هذه الجيَف المتفسخة كانت منثورة في الحقول .كان يجلس بوفار مبتسماً في وسط هذه النتانة. كانت مضخّة موضوعة في طنبر تقذف ماء المزابل على محاصيله. كان يجيب من يبدو عليهم التقزّز: «ولكن هذا ذهب! هذا ذهب!». وكان يأسف لأنه ليس لديه كميات أكثر من الزبل. ما أسعد البلدان التي فيها مغاور طبيعية ملأى بسلح الطيور!»[42].

---

(41) المصدر نفسه، الجزء 5، ص 55.

(42) المصدر نفسه، الجزء 5، ص 62.

جَمع موسوعة كبيرة من البراز، حيث سمك الرنك يندمج أثناء تحلله بأغصان الأشجار وبالخِرَق، فذلك على طريقة أنطونيوس الذي يحاول أن يستنفد جدول الانحرافات الإنسانية، وملاحقة المشروع المنقذ لتحوّل مثالي: الكنز الذي يبحث عنه بوفار وبيكوشيه داخلَ مستودع الأقذار، إنما هو جوهر العالم الذي هو حقيقته الأساسية.

إنَّ جهود بوفار وبيكوشيه تندفع مثل رؤى أنطونيوس في حركة متناوبة، حيث الخيبة تلي الأمل، لكي تثب في اتجاهات جديدة باندفاع يتجدد بلا انقطاع، ذلك أن الحفرة العفنة التي يستمدان منها مادة أحلامهم، أي الحماقة الإنسانية، هي أيضاً الخزّان الذي يرميان فيه الغلاف المادي الذي تجسّدت فيه موقتاً تطلعاتهما إذا نضبت فائدتها، لأنهما لم يعودا يؤمنان بها. هكذا تمثال القديس بطرس، موضوع بعيد الاحتمال، كان في زمن ما أجمل زينة لمتحفهما[43]، سيُضحّى به في لحظة انهيار روحي، وسينتهي في الهوة حيث تفنى كل الصور:

«في مساء أحد الأيام، خلال نزاع حول «الجوهر الفرد»[*]

---

(43) «ولكن الأجمل كان، في كوة النافذة، تمثالا للقديس بطرس! يده اليمنى مغطاة بقفّاز تمسك بمفتاح الجنّة أخضر اللون. ثوبه الذي تزينه أزهار الزنبق كان بلون زرقة السماء وتاجه الشديد الصفرة، مسنن كرأس التمثال الصغير. خدّاه مخضّبان، عيناه كبيرتان ومستديرتان، فاغر الفم، أنفه منحرف وله شكل بوق. تتدلى فوقه قبّة مصنوعة من سجّادة قديمة حيث نجد عليها صورتين جميلتين ضمن دائرة من الورود، وعند رجليه، يرتفع إناء كأنه عمود كتبت عليه هذه الكلمات: «نُفّذ أمام S. A. R. السيد دوق أنجوليم (Angoulême) في نورون (Noron) 3 تشرين الأول/ أكتوبر 1817»، المصدر نفسه، الجزء 5، ص 112. هذه التحفة التي تعيد صورتها المتوهجة والساخرة صورة ببغاء فيليسيته توحي كذلك بالمثال الأدبي الذي سعى اليه فلوبير مبرزة إياه وقد انعكس بسخرية في شخصيتي بوفار وبيكوشيه اللذين جعلهما فلوبير صنوَين له.

(*) الموناد: لفظ قديم يعود إلى «فيتاغورس» وأطلقه أفلاطون على المُثل، واستعمله بعض الفلاسفة للدلالة على العناصر الأولى للوجود سواء كانت طبيعية أو نفسية واشتهرت بهذا الاسم Monadologie فلسفة لاينبتز وهو يُعرّف الـ Monade بأنها جوهر بسيط ليس فيه أجزاء، بل هو يدخل في تركيب الأجزاء.

(Monade)، لطم بوفار إصبع رجله بإبهام القديس بطرس، فصبّ غضبه عليه قائلاً: «إنه يزعجني هذا الشخص الغريب، فلنرمِهِ خارجاً!». كان الأمر صعباً من جهة الدرج، فتحا الشبّاك وقلباه على الحافة بهدوء. حاول بيكوشيه وهو راكع أن يرفع عقبيه، في حين كان بوفار يضغط على كتفيه. تمثال بطرس لم يهتزّ، فاضطُرّا للجوء إلى حربة طويلة القناة استخدماها كمخل وتمكنا أخيراً من طرحه أرضاً. عندئذ، وقد انقلب، هوى في الفراغ وتاجه في المقدمة، فانطلق صوت مخنوق، وفي اليوم التالي وجداه وقد تحطّم اثنتَي عشرة قطعة في الحفرة القديمة المخصّصة للأسمدة»[44]. بعد فترة قصيرة، وكانا قد ارتدا حديثا إلى صور الدين المسيحي وأصبحا جامعين للأشياء التّقوية، لم يعد لدى بوفار وبيكوشيه سوى تأمل هذه القطع المحطّمة آملين ربّما بإعادة إحيائها:

«أية خسارة في تحطم تمثال القديس بطرس، وكم كان من الأفضل أن يوضع في البهو! كان بيكوشيه يتوقف أحيانا أمام حفرة الأسمدة القديمة، حيث تم التعرف على التاج وفردة حذاء وقطعة من الأذن، ويطلق تنهدات، ثم يُكمل عمله في البستان، لأنه أصبح يجمع بين الأعمال اليدوية والتمارين الدينية ويحرث الأرض مرتدياً ثوب راهب متشبهاً بالقديس برونو (Bruno). قد يُعتبرَ هذا التنكر تدنيساً، لذلك تخلّى عنه»[45].

كل شيء يعود إلى هذه الحفرة ذاتها، ومنها تخرج في حركة مستمرة، إمكانيات جديدة للتأمل والحلم[46]. هذه الدورة الدائمة القائمة

(44) المصدر نفسه، الجزء 5، ص 208.

(45) المصدر نفسه، الجزء 5، ص 221.

(46) لا شك في أن موباسان (Maupassant) أراد أن يكرّم فلوبير بكتابته سنة 1883، قصة بموضوع الحرب وضع لها عنوان: **القديس أنطونيوس**، انظر: .Guy de Maupassant

بين الأشياء السفلى والأشياء العليا، والتي تجمع عمليتَين متعاكستَي الاتجاه ظاهرياً: التمثُّل (Assimilation) والامتداد (Expansion)، تذكّر مباشرة بنظرية «الدائرية» (Ciruculus) التي عُرف بها بيار لورو (Pierre Leroux) في أواسط القرن التاسع عشر. هذه النظرية، إذ تبشر بالمصالحة التامة بين الإنتاج والاستهلاك على مستوى الفرد، كانت تصبو، بوسيلة غير متوقّعَة إلى حد ما، إلى تحقيق عالم إنساني، بالمعنى المطلق لهذا التعبير، أي عالم صادر صدوراً كاملاً من الإنسان ذاته:

Contes et nouvelles, textes présentés, corrigés, classés et augmentés de pages inédites par Albert-Marie Schmidt, avec la collaboration de Gérard Delaisement (Paris: A. Michel, 1957), vol. 2, pp. 194-201.

في أساس هذه القصة، فلاح نورماندي منحه جيرانه لقب «القديس أنطونيوس» وأثناء الغزو البروسي أجبر على إعالة جندي بروسي: استهزاء به كان يحشوه أكلاً كما يُعلف الخنزير (خنزير القديس أنطونيوس)، مما كان يبعث الفرح في محيطه. ما لبث الهزل أن انقلب إلى مأساة في مساء أحد الأيام حيث سكر الرجلان وراحا يتصارعان حتى الموت. القديس أنطونيوس صرع الجندي بضربة سوط ودفن جثته في كومة المزبلة، في الغد، وقد صحا من سكره، قاده إلى الحفرة صراخ كلبه: «رأى صورة رجل جالس على المزبلة! نظر اليه وقد أقعده الرعب وهو يلهث... إنه البروسي ذاته وقد خرج ملطخاً بالوحل من مرقد الأقذار الذي أدفأه فعادت إليه الحياة. جلس بشكل آلي وبقي حيث هو والثلج يتناثر عليه وهو ملطخ بالأوساخ والدم، وهو لايزال ذاهلاً من أثر السكر، وطائشاً من أثر الضربة، منهكاً بسبب جرحه». أجهز القديس أنطونيوس عليه بضربة مذراة وعاد فدفنه من جديد: «حفر حفرة في الأرض أعمق بطريقة غير منتظمة، بأقصى قوته وبحركات عنيفة من يديه وكل جسده. عندما أصبحت الحفرة عميقة بما يكفي دفع الجثة إليها بالمذراة وألقى التراب وداسه طويلاً وأعاد المزبلة مكانها وابتسم عندما رأى الثلج الكثيف يُكمل له مهمته ويستر الآثار بنقابه الأبيض». كم من أعمال مشينة يمكن سترها بكفن صفحة بيضاء لم يُكتب عليها بعد!؟

قصة «موباسان» تردّ إلى نموذج أدبي وضعه سابقاً فلوبير: دورة السخرية والرعب ذاتها، دورة التصرفات المزاجية والتعبير، دورة متجسدة في هذين الزوجين المذهلين «القديس» و«الحيوان». هنا تتواصل قيم المرتفع والمنخفض وتتقلب بحيث تُبرز بوضوح الطابع العبثي بشكل غريب «لوقائع» الحرب: حتى إن الكتابة لا تعود شيئاً سوى إخراج هذا التواصل الكرنفالي.

«لقد وضعت الطبيعة دورة بين الإنتاج والاستهلاك. نحن لا نخلق شيئاً، ولا نُفني شيئاً، إننا نُحدث تغييرات. بواسطة الحبوب والهواء والتراب والماء والسّماد، نحن ننتج مواد غذائية؛ وبتناولها نحوّلها إلى غازات وأسمدة تُنتج بدورها مواد أخرى: هذا ما ندعوه الاستهلاك. الاستهلاك هو هدف الإنتاج، ولكنه أيضاً سببُه»[47]. «يمكن للإنسان أن يتغلّب على القدَر. ولكن كيف؟ بإعداد الأراضي المنتجة لقُوته، باتخاذه قطعة أرض خاصة به، بتحقيقه بقعة الأرض الإنسانية تحقيقاً اصطناعياً»[48].

الإنسان يمتصّ الأشياء إذ يستهلكها، وهكذا يجعلها تمرّ عبْر جسده، يدمجها في ذاته، يجعلها ملكاً له: عندما يعيد إنشاءها، بعد أن يكون قد امتلكها بهذا الشكل، فكأنه يعيد صنعها على صورته في فعل الخلق، أو بالأحرى، إعادة الخلق، طابعه المطلق غير منفصل عن الظروف الوضيعة التي يتم فيها فعل الخلق. من هذه المحاكاة الساخرة للتصرف الإلهي، جعل لورو أساساً لدين جديد، دين الإنسانية.

بإمكاننا أن نتصور الخطابات التي كان من الممكن أن يتناول فيها هوميه[*] (Homais) موضوع «الدائرية»، آلة الحرب التي لا يمكن

---

(47) انظر: Pierre Leroux, «L'Humanité et le capital,» *Revue sociale*, no. 6 (March 1846),

أعاد نشره في: Sarane Alexandrian, *Le Socialisme romantique* (Paris: Seuil, 1979), pp. 266-267.

(48) لورو (P. Leroux)، «الى مقطاعات جيرسي (Jersey)، حول وسيلة زيادة المحصول الزراعي للبلد خمس مرات، بل أكثر»، نشر في لندن سنة 1853، المصدر نفسه.

(*) من شخصيات رواية فلوبير **مدام بوفاري**، وهو يجسّد الحماقة البورجوازية.

تجنبها ضد دسائس الإكليروس. ولكن ما يثير السخرية في هذه النظرية البدائية والراديكالية يجعلها كذلك مثيرة للاهتمام بشكل عميق، فهي إذ ترسم بنية خيالية للمواد والمحاصيل، ترسم في الآن ذاته صورة لبنية مجال التخيل. للاقتناع بذلك يكفي أن نفكر بالاستنتاج الذي توصل إليه هوغو الذي رافق لورو أثناء إقامتهما كمنفيين في الجزُر الأنجلو ـ نورماندية: رؤياه الشعرية لتحول عالم الظلام إلى عالم مضيء، وهي موازية للحلم الذي يلاحقه لورو في استعادة الأقذار التي من خلالها تتجدد الطبيعة والإنسانية بنزولهما في الحفرة ذاتها التي تثير الغثيان[49]. عند فلوبير أصبحت عقيدة «الدائرية» أساساً لجمالية خالصة: ما هو

---

(49) في مقطع من **البؤساء** مخصّص لـ «أمعاء العملاق» «L'Intestin de Léviathan»، نقرأ ما يأتي: كوم الأوساخ في زاوية، طنابر الوحول التي ترتجّ في الشوارع، براميل النفايات المخيفة، هذه السوائل من الحمأة النتنة التي تتسرب تحت الأرض فيحجبها البلاط، هل تعرفون ما هي؟ إنها مرج مزهر، إنها عشب أخضر، إنها صعتر وقصعين، إنها لحم طيور، إنها مواش، إنها خوار الثيران الضخمة في المساء وهي مكتفية، إنها علفٌ معطّر وقمح ذهبي، إنها خبز على مائدتكم ودم حارّ في عروقكم، إنها صحة وفرح، إنها حياة. هذا ما تريده هذه الخليقة السرية التي هي التحوّل على الأرض والتجلي في السماء. ردّوا ذلك إلى المصهر الكبير فالبحبوحة تخرج منه. تغذية السهول تشكّل قوتاً للناس»، انظر: Hugo, *Oeuvres complètes*, vol. 11: *Les Misérables*, p. 873 (v, ii, 1).

الصورة ذاتها تظهر تحولات المادة وتجليات الروح، إذ تقيم تجاوباً مماثلاً، يعني أيضاً تحول الأشياء المادية إلى أشياء روحية. ألا يقوم النشاط الشعري بأشكاله الأكثر سمواً، على إنشاء ما أُعدّ في أعماق المادة الشعبية المظلمة، على المساحة المشعّة للصفحة المكتوبة؟ مفكر الظلمة، سيد الحمل (Gestation) السرّي، يجرّ الكاتب بقايا الحياة، فضلات الجسم الاجتماعي، لإعادة تدويرها في العملية الواسعة التي يدعوها باسم التقدم. لهذا استطاع هوغو أن يصنع من المجرور، كأمعاء ومتاهة، حيزاً لمسار تلقيني في نهايته يوجد كشف تام: «المجرور وقح: يقول كل شيء. إخلاص الأقذار تعجبنا وتريح نفسنا... الفلسفة هي مجهر الفكر. كل شيء يودّ الهرب منها، ولكن لا شيء ينجو منها. لا جدوى من المراوغة. أي جانب نظهر عندما نراوغ؟ الجانب المخجل. الفلسفة بنظرها الصادق تلاحق الشر، ولا تسمح له بأن يفرّ إلى العدم، في امّحاء الأشياء التي تختفي، في تصغير الأشياء التي تتلاشى، فهي تتحقق من كل شيء. إنها تنشئ الأرجوان من الأسمال والمرأة من الخرقة. من البالوعة =

جميل أخلاقي، هذا هو كل شيء في نظري. الشعر كالشمس، يضع الذهب على المزبلة. بئس الذين لا يرونه»[50]. إذا كان الكاتب يتمرغ في الوحل كخنزير، فذلك لأن الوحل هو المكان الوحيد للوحي الذي يستمد الأدبُ منه جوهرَ معناه[51].

أمثولة في الأسلوب

«لنتشرّبْ الواقع الخارجي وليجرِ في داخلنا، وليتولّد في الخارج من جديد دون أن نستطيع فهم أي شيء من هذه الكيمياء

(القاذورة) تعيد بناء المدينة، بالوحل تعيد بناء الطبائع»، المصدر نفسه، ص 877 (v، iii، 2). المقصود استخراج الجمال من أعماق الشعب: هنا، الشعرية سياسة أيضا.

(50) رسالة إلى موباسان (Maupassant) 19 شباط/ فبراير 1880، انظر: Flaubert, *Oeuvres complètes de Gustave Flaubert*, vol. 16, p. 327.

(51) في **ماء الفتوة** (*L'Eau de jouvence*)، المسرحية الفلسفية الثانية المكمّلة لكاليبان، أعطى رينان صيغته السياسية المباشرة لنظرية الدائرة (Circulus): إذ يواجه مسألة الجمهورية الديمقراطية، رفض توجهها الأساسي، لأنه، حسب رأيه، المصدر الحقيقي للسلطة كائن في المعرفة التي تملكها النخبة، ولكنه لم ينكر ضرورتها التي لا يمكن تجنبها. «من دون كاليبان لا تاريخ. همهمات كاليبان، البغض الحاد الذي يدفعه للحلول محل سيده، هي مبدأ الحركة في الانسانية. لا شيء صاف، ولا شيء غير صاف في الطبيعة. العالم حلقة شاسعة حيث النتانة تخرج من الحياة والحياة تخرج من النتانة. تولد الزهرة من المزبلة؛ الثمرة تتكون من العصائر المستمدة من الأوساخ. الفراشة، في تحولاتها، مرة رائعة المنظر ومرة قبيحة. لكل ذلك هدف، ولو لم يكن لدينا برهان عن وجود وعي صاف يشرف على إدارة الكون؛ فهناك إشارات أكيدة تظهر وجود وعي غامض، ذي نزعة عميقة يلاحق هدفا موضوعا في اللانهاية»، انظر: Renan, *Oeuvres complètes*, tome 3, pp. 518-519.

لطرد خوفه من الخنزير الشعبي الذي لازمه هاجسه منذ 1848، لجأ رينان إلى هيغلية أعيد تفسيرها بمقولات فلسفة كوزان الشعب هو الخنزير الذي يقبع [(Grogne) قبع: (Grogner) (صوت الخنزير)]، الذي ما من ثقافة تستطيع السيطرة عليه، ولكن وعيه الغامض يمثّل أيضا بشكل عفوي، الفترة الأصلية التي يحتاجها الفكر لتحقيق تفكيره في مدى تطوره الهادف، فلنتحمّلْ إذاً الديمقراطية على الرغم من حماقتها البنيوية، بانتظار أن يغلّب التطور الشامل أو النشوء المفاجئ لمعجزة يونانية جديدة، أشكالاً روحية أخرى هي أقرب إلى مثال عقلي.

العجيبة. على قلبنا ألاّ يكون طيباً إلا في شعوره بقلوب الآخرين. لنكن مرايا مكبّرة للحقيقة الخارجية»[52].

الفعل الأدبي خاضع إذاً لقاعدة مزدوجة: فهو يفترض من جهة امحاء المؤلِّف امحاءً تاماً أمام الحقيقة الخارجية للأشياء، وعلى الكاتب أن «يُرجعها»، أن «يردها» كما هي، ولكن، من جهة أخرى، هذه الإعادة خاضعة لشرط سابق هو امتصاص الواقع الذي يخضع لتحولات كيمياء سرّية داخلية. يُظهر هذا بوضوح التضاد في «واقعية» فلوبير التي تم عبر دورة تجمع عمليتين متناقضتَين، وفق العلاقة المزدوجة الممكنة بين داخل وخارج.

المظهر الأول متجسد في تصوّر «لاذاتية» الكاتب التي صنع منها فلوبير قاعدة مطلقة:

«أحد مبادئي أنه يجب ألاّ نكتب ذاتنا»[53].

عندما كان يصوغ الملاحظات التي جمعها خلال رحلته إلى الشرق، كان يجهد في تصفية الإشارات فيحيلها إلى مجرد «انطباعات» مبعداً كل ما يمكن أن يتعلق به شخصياً في كل ما يأخذ شكل تدوين فحسب:

«لاحظ أنني لم أكتب فكرة واحدة. كنت أصوغ فقط بأوجز تعبير ما لابد منه، أي الإحساس لا الحلم ولا الفكرة»[54].

---

(52) رسالة إلى لويز كوليه، 6 تشرين الثاني/ نوفمبر 1853، انظر: Flaubert, Ibid., vol. 13, p. 428.

(53) رسالة إلى شانتبي (Mlle Leroyer de Chantepie) 18 آذار/ مارس 1857، المصدر نفسه، الجزء 13، ص 567.

(54) رسالة إلى لويز كوليه، 27 آذار/ مارس 1853، المصدر نفسه، الجزء 13، ص 312. في الرسالة ذاتها نجد أيضاً الإشارة الآتية: «فلنحاول إذاً أن نرى الأشياء كما هي، وألاّ نبغي أن نكون أكثر ذكاء من الله. كان يُعتقد في الماضي أن قصب السكّر وحده يعطي السكّر. =

إذا كانت للإحساس قيمة شهادة موضوعية، فذلك لأنه يَردُ عفوياً، بطريقة لاإرادية: فكأن الأشياء تعرض ذاتها، بدون وسائط، عبر تتابع صورها وحدها. كذلك الأمر بالنسبة إلى **معجم الأفكار المتلقاة** (*Dictionnaire des idées reçues*)، وهو موسوعة شاملة للسذاجة الإنسانية يُفترض أن يعرض جدولاً لها، عبر جمع لقطات خاطفة، حتى إنها لشدة وضوحها ليست بحاجة إلى شرح:

«يجب في كل سياق الكتاب ألاّ تكون كلمة من ابتداعي، وإذا ما قُرئ ألاّ يجرُؤ أحدٌ أن يحكيه، مخافة أن تُنطَق، طبيعياً، إحدى العبارات الموجودة فيه»[55].

ربما يجب أيضاً ألاّ نجرؤ على السفر بعد قراءة **رحلة إلى الشرق** (*Voyage en Orient*)، ذلك أن كل احتمالات هذه التجربة تكون قد استُنفدت فجأة وأُنكرت في مجموعة الانطباعات التي يُفترَض أنها اختُصرت بأكملها. وكذلك بعد قراءة **مدام بوفاري** يجب ألاّ نجرؤ حتى أن نعيش، إذ إن هذا الكتاب يساوي دفعةً واحدة، عدداً كبيراً من الحيوات، مستخرجاً أو منتزعاً منها الجانب المثير للاهتمام الذي يمكن أن يعلق به، وهو فنّي صرف.

العمل الجاد في سبيل تحقيق الطابع اللاشخصي، هو إذاً نقيض الامتناع السلبي عن التدخل، بل هو يتوافق مع تدخل فاعل «في» واقعية الأشياء يغير ظهورها المباشر تغييراً حتمياً، في الصورة التي

يُستخرج السكر اليوم من كل شيء تقريباً، كذلك هو شأن الشعر، فلنستخرجه من أي شيء كان، لأنه يكمن في كل شيء وفي كل مكان، ما من ذرة مادة إلا وتحوي فكراً، فلنتعود اعتبار الكون كأثر فني علينا أن نعيد استخدام أساليبه في آثارنا»، المصدر نفسه، الجزء 13، ص 314.

(55) رسالة إلى لويز كوليه، 17 كانون الأول/ ديسمبر 1852، المصدر نفسه، الجزء 13، ص 268.

رسمها لنفسه بسذاجة سنة 1843 بكتابته الصيغة الأولى لـ **التربية العاطفية** (*L'Education sentimentale*) حيث يتمثل الكاتب نفسه عبر شخص جول (Jules)، عرض هكذا استيهامه ككاتب:

«لم يكن يريد احترام شيء، كان ينقّب بملء يدَيه، حتى إبطه، كان يقلب الوجه الآخر للمشاعر الطيبة، قارعاً جوف الكلمات، باحثاً في معالم الوجه عن الأهواء المستترة، كاشفاً كل الأقنعة، نازعاً الأستار، مُعرّياً كل النساء، داخلاً إلى المضاجع، سابراً كل الجروح، منقّباً في كل الأفراح»[56]. قد تكون تلك تجربة القديس أنطونيوس: تعرية النساء للتعبير عن كل شيء فيهنّ. وهذا بالضبط، ما شرع فلوبير بتحقيقه مع **مدام بوفاري،** في كتاب كان يُفترَض أيضاً أن يكون كتاباً عن لا شيء: لأن رسم امرأة بالكتابة يعني إعادة تكوين وجودها في كليته بواسطة مجموعة من السمات المتخيَلة وقد جُمِعت أسلوبياً ونُظّمت وحلّت مكان وجودها الحقيقي، بطريقة تكشف سرّها، أي عدَمها الجوهري. تعرية امرأة تعني البحث تحت ثيابها وفي أحلامها، اكتشاف الفراغ والغياب وليس امتلاء الجسد أو

---

(56) نجد الهدف الإبداعي (Démiurgique) ذاته، بتعابير مماثلة تقريباً، في يوميات **رحلة إلى الشرق** (*Voyage en Orient*) 1850: «فضول لا يقاوَم يحملني على التساؤل، رغماً عني عن حياة الشخص العابر الذي ألتقيه. أريد أن أعرف مهنته، بلده، اسمه، ما الذي يشغل باله في هذه الساعة، ما يأسف له وما يأمله، عن تجارب حبه المنسية، عن أحلامه الحاضرة، عن كل شيء، حتى عن حواشي قمصان الفلانيل، وعن منظره عندما يفرغ أمعاءه. وإذا كانت امرأة (متوسطة العمر بنوع خاص)، فإن الرغبة الملحّة تصبح محرقة، كم نرغب في الحال أن نراها عارية، اعترفوا بذلك، عارية حتى القلب! كم نحاول أن نعرف من أين تأتي، إلى أين تذهب، لماذا هي في هذا المكان، وليست في مكان آخر! وأنتم تتفرّسون فيها تجرون معها مغامرات. تفترضون لها مشاعر معينة. نفكر بالغرفة التي تسكنها، بألف شيء... وهل أدري أيضاً بماذا؟ بالخف المطوي الذي تدخل فيه رجليها عندما تنزل من السرير»، المصدر نفسه، الجزء 10، ص 443. تُعرَض هنا بالتفصيل وبلطف شعائر امتلاك إيروسي: عندما يتكلم فلوبير عن «اختراق» الواقع نفهم، دون عناء، ما يعني ذلك!

المعنى الذي تغطيه الثياب. إذا كان لهذا الاستيهام الأدبي المتعلق بالتعرية عند فلوبير شيء من السادية ـ ولنتذكّرْ أن فلوبير كان قارئاً كبيراً لساد ـ فلأنه خاضع لشهوة التدمير والإفناء: موقف الفنّان تجاه ما أثار فضوله موقفٌ نافٍ أساساً، لأنه يميل في سخرية إلى تفكيكه وإلغائه. لنتذكر **معجم الأفكار المتلقاة**: بعد قراءته يُفترَض ألاّ يعود بإمكاننا قول أي شيء «بطبعية»، ببراءة، فكأنما الاقتراب أكثر فأكثر من الواقع يؤدي إلى تغييبه عن ذاته، بدل من أن يؤدي إلى الالتصاق به، بالمعنى الإيجابي للكلمة: هذا ما يحدث في الرواية، إيما (Emma) تنتهي في «اختفائها».

أن تكون لاشخصيا يعني إذاً أن تتجنب إضافة أي كثافة، مهما كانت طفيفة، على واقع لا يملك منها سوى القليل: التقشف الشعري يقوم على الاستغراق استغراقاً كاملا في عالم ليس شيئاً في ذاته، وذلك لإظهار بطلانه. لهذا السبب، هذا الاستغراق هو أيضاً انفصال به يفكّ الفنّان ارتباطه بالسحر والتجارب التي تقدمها له المظاهر المباشرة للأشياء:

«يجب أن نكون نفْساً قدر المستطاع، وبهذا التجرّد يصلنا تعاطف الأشياء والكائنات بغزارة أكبر»[57].

السُعار الجنسي لدى الكاتب، والقدرة البرازية لأسلوبه التي تسمح له أن يرمي ما «ضخّه» بشكل أصحّ، تجعل منه كائناً متجرداً من الجسد. «أنا أيضاً أتمنى أن أكون ملاكاً»[58]، ذلك أن الأدب إذا

(57) رسالة إلى لويز كوليه، 27 آب/ أغسطس 1853، المصدر نفسه، الجزء 13، ص 402.

(58) رسالة إلى لويز كوليه، 19 أيلول/ سبتمبر 1852، المصدر نفسه، الجزء 13، ص 238.

استقى من مراحيض الواقع، فلأنه يتابع فيها البحث عن مثاله:

«فوق الحياة، فوق السعادة، هناك شيء ما أزرق ومشعّ، سماء شاسعة ثابتة ولطيفة، الأشعّة التي تصلنا منها تكفي لإحياء عوالم. تألُّق العبقرية ليس سوى انعكاس شاحب لهذه الكلمة المستترة»[59].

واقعية فلوبير - التي رمزُها في حلمه «أن يكون مادة» - كانت لها، كوجه آخر، مثاليةٌ جوهرية تبلغ ذروتها في جهد لتجريد العالم من واقعيته تجريداً كاملاً.

غالباً ما شُرح مشروع فلوبير لتأليف «كتاب عن لا شيء، كتاب لا علاقة خارجية له، يستقيم بذاته، بقوة أسلوبه الداخلية، كالأرض، قائمة في الفضاء من غير أن تستند إلى شيء، كتاب لا يكون له موضوع تقريباً، حيث الموضوع يكون، على الأقل، غير مرئي تقريباً إذا أمكن ذلك»[60].

إذا لم يكن لأي شيء قيمة في ذاته، إلا في ما يمكن أن نكتبه عنه، فإنّ العالم، بالنسبة إلى الكاتب لا يستقيم إلا في التعبير الذي يمنحه إياه. نستطيع، إذا أحسنّا القول، أن نُدخل أي شيء في الحضور اللازمني للجمال، هذا الحضور الأهم بما لا يُحَد من أي مظهر عارض. قرطاجة، في الخيال الذي يعيد إحياءها، أشد حقيقةً، حتى في غيابها، مما هي في الواقع، فكأن صورة هذا العالم المفقود، بكل معاني الكلمة، تنبثق حيةً من أطلاله، في الحد الأقصى، كلّ ما يُنطق به يمكن أن يكون بديلاً عن الواقع بشرط أن

---

(59) رسالة إلى لويز كوليه، 29 تشرين الثاني/ نوفمبر 1853، المصدر نفسه، الجزء 13، ص 433.

(60) رسالة إلى لويز كوليه، 16 كانون الثاني/ يناير 1852، المصدر نفسه، الجزء 13، ص 158.

يتمتّع بمتانة مرعبة: ليس المقصود أنه يصوّره، بالمعنى الساذج لهذا التعبير، مثبتاً معالمه غير المستقرة من خلال الاستمرار الثابت والبارد لصورة مكتملة، ولكن باختراقه الواقع حتى الأعماق يستنفد مضمونه بكامله. لذلك، بما أن كل الأشياء تتحول إلى الأسطر الصافية التي تعبّر عنها، بحيث يكون «التعبير جيداً»، فبإمكان الأدب أن يتكلم عن أتفه الأشياء الواقعية ليقدمها تقديماً مثالياً. كل شيء يصبح عند ذاك أدباً: خنزير القديس أنطونيوس، آنية هوميه (Homais)، فيَلة هاميلقار (Hamilcar)، ببّغاء فيليسيتيه (Félicité)، إنها عوارض كلّ الانحطاطات، وكل هزائم الوجود، جثث غريبة الأشكال، ممسوخة لواقع أُفرغ من مضمونه الحي.

هنا يجد موضوع الحماقة في جمالية فلوبير وظيفته المؤلّفة، المؤسّسة بحصر المعنى، لأن هدف كل عمل أدبي في نظر فلوبير يقوم على هذه الملاحظة البسيطة: كم هو أبله الواقع، وكم هو جميل كونه أبله والاعتراف بأنه كذلك! في هذا المنظور، فإن البحث عن تعبير مَصوغ صياغة فنية والذي يبدو أنه شكلي، يتقاطع مع قصْد تعليمي يرمي إلى الكشف عن جوهر الأشياء المستتر، عن هذا «اللاشيء» الذي تستند إليه. تعمل الكتابة إذاً كآلة حقيقية لإزالة الأوهام. عالجت كتُب فلوبير، في أنواع فريدة المواضيع الأكثر تنوعاً، ومع ذلك نجد فيها نبرةً واحدة لأنها روَت كلّها فشلاً وخيبة. مجمل موضوعات الفشل هذه تبعث رسالةً، توجُّهُها الأساسي يتناول الواجبات: ذلك أن الواقع ليس في النهاية سوى هاجس بين هواجس أخرى، «تجربة».

النقل الأسلوبي للواقع يفجّر فيه ينبوعاً من المرارة: المشاعر والأفكار والأشياء والكائنات تخرج منه مفرغة من مضمونها الجوهري كقصص نَرويها أو نحكيها لأنفسنا:

«ليس هناك من حدود، ليست الإنسانية بالنسبة إليك سوى دمية ذات أجراس تُقرَع بطرف العبارة كما يفعل البهلوان بطرف قدمه (هكذا، غالباً ما انتقمتُ من الوجود، لقد استعدتُ بقلمي كدسة من الأشياء العذبة، منحتُ نفسي نساءً ومالاً وأسفاراً)، كما تنتشر النفس الممتلئة في زرقة السماء التي لا تقف إلا عند حدود الحقيقة. وبالفعل، حيث يُخفق الشكل تنعدم الفكرة. البحث عن الواحد منهما هو البحث عن الآخر. إنهما غير قابلَين للانفصال كما المادة واللون، ولهذا، الفن هو الحقيقة بالذات»[61]. هكذا يرد فن الكتابة على الخيبة التي عاناها الكاتب من الواقع الذي خانه، فلم يعد بإمكانه الانتصار عليه إلا بالتعبير عنه بأسلوب فنّي:

«الإنسانية تبغضنا، نحن لا نخدمها، نحن نبغضها لأنها تجرحنا، فلنحبّ بعضنا إذاً في الفن، كما يتحابّ المتصوفون في الله، وليذوِ كل شيء أمام هذا الحب! ولتختفِ كل شموع الحياة الباقية (وهي كلها نتنة) أمام هذه الشمس الكبرى»[62]، في الشمس الكبرى، وفي انعدام شمس التفاهة، كأن أشياء الحياة تصبح غريبة عن ذاتها، لكي تعود إلى هذا الجوهر غير الجوهري الذي، من الداخل يهدم مظاهرها. آه، كم أنا حقيقي، «واقعي»، أنا الذي يُعلمكم إلى أي حد أشياء الحياة غير واقعية ومزيفة!

---

(61) رسالة إلى لويز كوليه، 15 أيار/ مايو 1852، المصدر نفسه، الجزء 13، ص 194.

(62) رسالة إلى لويز كوليه، 14 آب/ أغسطس 1853، المصدر نفسه، الجزء 13، ص 384.

الفصل العاشر

فوكو قارئاً روسيل:
الأدب باعتباره فلسفة

لقد خصّص فوكو (Foucault) في عمله مكاناً استثنائياً للأدب الذي اعترف بأن له وضع الدليل النظري: يشهد على ذلك بنوع خاص، كتابه **الكلمات والأشياء** (*Les Mots et les choses*) الذي يوحي بعنوانه، مباشرة، بقضايا الأدب. ما فعله فوكو أكثر من تفكير في الأدب، فهو عَمِل مع الأدب: ما كان يشغله هو أن يستخدمه استخداماً نظرياً أكثر من أن يصوغ للأدب نظريته. كتابه عن ريمون روسيل (R. Roussel) الذي نشره في أثناء نشره **ولادة العيادة** (*Naissance de la clinique*)، سنة 1963، أي بعد سنتين من نشره **تاريخ الجنون** (*Histoire de la folie*)، يجيب عن هذا الاهتمام الأساسي ويمثّل مرحلة مهمة في بحثه الشخصي. تكلم ميشال ليريس (Michel Leiris) عن «مشروع استكشاف مناطق عذراء في الفكر تتصل به كتابات روسيل»[1]. اعتبر فوكو في المنحى ذاته، ظاهرياً،

---

(1) انظر: Michel Leiris, «documents sur Raymond Roussel,» *Nouvelle revue française*, no. 259 (avril 1935),
ثم أعيد نشره في: Michel Leiris, *Roussel l'ingénu*, explorations (Fontfroide-le-haut: Fata Morgana, 1987), p. 20.

أن لألاعيب اللغة التي كرّس روسيل حياته من أجلها، قيمة تجربة فكرية، وحاول استخراج دلالتها. ولكنْ، من القراءة التي قام بها انطلاقا من هذا الافتراض، ينبعث درس حقيقي في الفلسفة.

حالة روسيل المَرضية ومرض اللغة

لماذا اختار فوكو أن يخصص كتابا كاملا لروسيل، المتأدب العنيد والهامشي، الذي كان من الأجدر أن يُعرف من خلال تصرفاته، كرجل ثري غريب الأطوار[2]، لو لم ينقذ السورياليون، وليريس من بعدهم، آثاره من النسيان، في حين أن هذه الآثار، في أثناء حياة «مؤلفها»، لم تُستقبل إلا باللامبالاة أو الاحتقار؟

يبدو الجواب عن هذا السؤال بديهيا: إذا أُثير الاهتمام به، فيُفترض أن يكون ذلك بسبب الشخص ذاته الذي يبدو أنه خارجٌ رأساً من الجو الذي وصفه فوكو في كتابه **تاريخ الجنون** (*Histoire de la folie*) أكثر مما هو بسبب مؤلفاته. كان روسيل، باعترافه الشخصي، «مريضا عقليا» يجب أن يُصنّف، في أغلب الظنّ، في فئة الأدباء المجانين.

في كتابه **كيف كتبتُ بعض مؤلفاتي** (*Comment j'ai écrit certains de mes livres*)، الذي يُعد بمثابة اعتراف، وقد نُشر بعد وفاته، أعاد روسيل نشر المقطع الذي خصّه به طبيبه النفسي بيار جانيه (Pierre Janet) في كتابه **من القلق إلى النشوة** (*De L'Angoisse*

(2) أحصيت هذه المغامرات في **حياة ريمون روسيل** (*Vie de Raymond Roussel*) الخرافية، لكاراديك، انظر: François Caradec, *Vie de Raymond Roussel (1877-1933)* (Paris: J.-J. Pauvert, 1972).

(*à l'extase*) الذي صدر سنة 1926: فقد عُرض فيه تحت اسم شخص من أشخاص قصصه مارسيال (Martial)، في رأي جانيه (Janet): أعمال روسيل الأدبية كانت، بسبب طابعها الاستحواذي، ظاهرة مرضه بامتياز: وما ينطوي عليه هذا التشخيص، كان ضمناً، تحديداً للأدب ذاته كنتاج مرضي أو كخدعة، في هذا المنظار، جنون روسيل، كان أولاً في إصراره في أن يكون كاتباً، وأن يقلّد، خيالياً نشاطاً أدبياً، كبديل عن أشكال أخرى لم يكن قادراً على إشباعها[3].

لقد شرح جانيه التلبس بهذا الدور بأنه ثبات مرضي لحالة عقلية عاناها مارسيال أول مرة عندما كان في سن التاسعة عشرة: كان يكتب آنذاك «البديل» (La Doublure) بحماسة قادته إلى نوع من النشوة. هكذا كان نشاطه الأدبي يتوافق مع بحثه عن اكتفاء فرعي كتعويض عن رفضه للواقع. تقرير جانيه عن «حالته المرضية» ينتهي هكذا:

---

(3) اليك ما يمكن أن نقرأه في هذه العلاقة عن حالة روسيل: «إنه يعمل بطريقة منتظمة خلال عدد معين من الساعات في النهار، من دون أن يسمح لنفسه بأي إخلال في هذا النظام، بجهد كبير وغالبا بتعب شديد، لإنشاء آثار أدبية عظيمة، فهو يقول: إني أنزف دما، لدى كل عبارة. هذه الآثار الأدبية، التي لست في مجال تقييمها، لم تحظ حتى الآن بأي نجاح، فهي لم تُقرأ، وإذا استثنينا بعض ذوي الاطلاع الذين اهتموا بها، فهي تعتبر أنّ لا شأن لها. ولكن المؤلف يحتفظ إزاءها بموقف فريد: لا يكمل عمله بمثابرة لا تعرف الكلل، فحسب، بل بقناعة مطلقة لا تتزعزع بأن قيمة آثاره لا حدود لها. ان ثقة مؤلف بقيمة آثاره، وإبلاغ الأجيال القادمة عن ظلم معاصريه، كلها أشياء طبيعية والى حد ما مشروعة، ولكن يبدو، مع ذلك أن قناعة مارسيال تُعرض بطريقة غير طبيعية، فهو ينسب لمؤلفاته قيمة لا حدود لها، ولا يزعزعه الفشل الفاضح، وهو لا يقبل لحظة أن مبرز الفشل هو ما يتضمنه من نواقص، ولا يقبل أبدا أبسط نقد ولا أقل نصيحة؛ لديه إيمان مطلق بالمصير المعدّ له: «سأصل إلى قمم هائلة، وأنا ولدت من أجل مجد ساطع. قد يطول الزمن ولكن سيكون لي مجد أعظم من مجد فكتور هوغو أو نابوليون...»، انظر: Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (Paris: A. Lemerre, 1935), pp. 175-176,

مسكين مارسيال هذا!

«لمارسيال مفهوم للجمال الأدبي مثير للاهتمام جداً، على الأثر الأدبي ألاّ يتضمن أي شيء واقعي، أي ملاحظة عن العالم أو عن الأرواح، لا شيء سوى تركيبات خيالية تماما: إنها أفكار عالم فوق - إنساني. النشوة الحقيقية مع جمود ولامبالاة تامة وحياة وشعور بالسعادة خارج الوجود الإنساني ستتخذ حتما شكلاً دينيا وتقود إلى حياة إلهية، حياة في الله، حياة إله»[4]. تعود هذه الإشارة الأخيرة إلى أطروحة جانيه المركزية: النشوة هي جواب على قلق يكوّن حقيقتها ويجعل منها هرباً من وجه الواقع. يمكن أن نرى هنا الخطوط الرئيسية لنظرية التسامي، ولكن من دون العودة إلى مقولة اللاوعي بالمعنى الفرويدي، لأن جانيه كان قد أحلّ مكان هذه المقولة فكرة الشعور الباطن[5] (Subconscient). الخطوط الكبرى لهذا التحليل تُكشَف بسهولة: لم يكن الأدب بالنسبة إلى روسيل سوى قناع، وإذا ما رُفع القناع نجد الإنسان في كل «مشكلاته»، كما حاول أن ينساها بإقامته في عالم التخيل المختلَق الذي كان يسمح له بالتخلص من ضغوط الواقع.

إن هذا النمط من التأويل هو الذي رفضه فوكو متّبعاً طريقاً معاكساً، إذ، بدل أن يشرح الآثار الأدبية بالإنسان، معرّضاً إياها للانتقاص من قيمتها، فهو يعيد للآثار كل قيمتها. يعني هذا أن آثار روسيل يجب أن تؤخذ كحيز لانبثاق حقيقة، ليس بمعنى الحقيقة النفسية للرجل و«لمرضه»، ولكن بمعنى حقيقة أدبية تماماً، منتسبة

---

(4) المصدر نفسه، ص 183، بداية هذا المقطع أعاد نشرها بروتون (Breton) الذي يبدو أنه أخذها على محمل الجدّ، في مدخل **أنطولوجيا الفكاهة السوداء** (*Anthologie de l'humour noir*) الذي خصّ به روسيل.

(5) انظر: Elisabeth Roudinesco, *La Bataille de cent ans: Histoire de la psychanalyse en France* (Paris: Editions Ramsay, 1982-1986), vol. 1, pp. 244 et sq.

إلى الأدب كأدب، وربما محددةً إياه[6]. إذا كان روسيل مهووساً بالأدب، ومسكوناً بالحاجة إلى الكتابة التي كرّس لها ثروته، وحتى حياته، وإذا جعل من وجوده عملاً يعيد إنتاج الإجراءات المجهَّزة لكتابة مؤلفاته، لم يكن ذلك إذاً لإشباع ميل شخصي يمكن أن يُشرَح بأوضاعه النفسية الخاصة التي قد يُعبَّر عنها بالحرمان أو القلق: بل لأن آثاره، وإلى حد ما، حياته أيضاً، بعد آثاره، أو كجزء منها، كانت حاملة ما أسماه فوكو «تجربة»[7]. لم تكن تجربة روسيل فحسب. ذلك أن هذه التجربة كانت تجربة الأدب باعتبار أنه يُعبِّر عن علاقة جوهرية باللغة[8]. لذلك فإن الصّدع الذي لا شك أنه يخترق كل آثار روسيل، ولأن هذه الآثار استمرّت مقصّرةً بالنسبة إلى ذاتها، فهو لا يمكن أن يُفسّر بحالات الضعف التكويني لروسيل كشخص، حتى ولو وُجدت فعلاً هذه الحالات، وهذا موضوع آخر. ولكن،

---

(6) هذه النقطة تمّ التوسع بها بشكل خاص في الفصل الأخير من كتاب فوكو، وعنوان الفصل الشمس المسجونة (*Le Soleil enfermé*)، وهو تعبير لا بدّ أن يذكر بتاريخ وآثار الرئيس شريبر (Schreber). نص فوكو المكتوب بشكل حوار، ينطلق من تعبير: «إنه مريض مسكين، يقول جانيه»، وذلك لكي ينقضه، انظر: Michel Foucault, *Raymond Roussel*, le chemin (Paris: Gallimard, 1963), p. 195.

بهذا التعبير كان يستعيد المسيرة الخاصة للعالم النفسي الذي كان يرى أن «الأثر الأدبي والمرض متداخلان، ولا يُفهم الواحد من دون الآخر»، المصدر نفسه، ص 201. إن هذه الشلّة من الخيوط هي التي تولّى فوكو تفكيكها.

(7) هذا التعبير يذكّرنا بالقسم الأخير لكتاب بلانشو (Blanchot)، **الفضاء الأدبي** (*L'Espace littéraire*)، **الأدب والتجربة الأصلية** (*La Littérature et l'expérience originelle*). وهو يذكّر أيضاً بباتاي وموضوع **التجربة الداخلية** (*Expérience intérieure*).

(8) «في عمق الأثر، أو بالأحرى، في عمق تجربة اللغة كما عاناها روسيل نرى انفتاح فضاء حيث النشأة محذوفة منه... إدخال الأصل في المتاهة ليس نتيجة مرئية للمرض (آلية الدفاع ضد النشاط الجنسي) ولا التعبير المقنّع لمعرفة باطنية (إخفاء الطريقة التي بها تتولد الأجسام بعضها من بعض)؛ إنها تجربة راديكالية للغة تعلن أنها ليست أبداً معاصرة لشمس أصلها»، انظر: Foucault, Ibid., pp. 203-205.

في ما يتعدى شخص روسيل، فإن هذا الصدع كان يعبّر عن تكوين اللغة بالذات: الخط الذي يقسم اللغة في صميمها بحيث يجعل منها «شمساً مغلقة»، أي مكاناً لمحاولة ضرورية ومستحيلة في آن واحد، محاولة التعبير عن الأشياء بكليتها.

إذا تابعنا فوكو يجب ألاّ نقول إذاً إنّ اللغة مريضة في روسيل، لأنه كان يمكن أن يستخدمها لغايات شخصية بهدف التعويض خيالياً عن النقص الذي كان يسيطر عليه كما شخّص ذلك أحد الأطباء النفسيين، بل إنّ روسيل بالأحرى كان مريضاً باللغة ذاتها، إنه مرض يُظهر الأدبُ عوارضه بشكل مثالي:

«هذا الفراغ الشمسي ليس الشرط النفسي للأثر الأدبي (وهي فكرة لا معنى لها)، وليس موضوعا مشتركاً بينه وبين المرض. إنه فضاء لغة روسيل، الفراغ الذي منه يتكلم، الغياب الذي بواسطته يتواصل الأثر الأدبي والجنون[9]».

لم يكن المقصود إذاً شعور قلق أمام الأشياء أو أمام الكلمات، بل قلق اللغة ذاتها. اللاعقلاني عند روسيل، ألاعيبه اللفظية، اجتهاده المهووس، ابتكاراته غير المعقولة، تتواصل من دون شك مع منطق عالمنا[10]. منطق عالمنا هو ما يجعلنا نعترف بأن العالم منطقي من خلال أننا نتكلم عنه، وأننا، إذ نتكلم عنه، نقول إنه كذلك: ولكن «اللامعقول» الذي أعلنه روسيل بشكل منهجي، لأن ما من جنون كان أقلّ تشوّشاً من جنونه، أظهر الوجه الآخر للمعقول، إذا صحّ التعبير، فعندما قلب العلاقة التي نقيمها مع اللغة، وفي الآن ذاته مع العالم، أظهر الوجه الآخر، أظهر لامعقول عقلنا، مشيراً إلى الثمن

(9) المصدر نفسه، ص 207.

(10) المصدر نفسه، ص 209.

الذي لابد من دفعه لنتكلم عن الأشياء «بشكل معقول»[11].

نفهم، بعد ذلك كيف أن الدراسة التي خصّصها فوكو لروسيل، والتي لم تُفهم فهماً جيداً بشكل عام، وقد هُمشت بالنسبة إلى مجمل آثاره، تسمح لنا بإدراك البنية العامة لهذه الآثار: هي التي تقيم رابطاً بين كتابه **تاريخ الجنون** وكتابه **الكلمات والأشياء**: **تاريخ الجنون** الذي يجيب عن السؤال التالي: ما الذي أدى إلى منح الشكل والمعنى لمؤسسة المرض العقلي؟ وذلك ضمن العلاقة مع القضايا العامة لتاريخ العقل، **والكلمات والأشياء** الذي يتناول واقع العقل لذاته هذه المرة، فيعيده إلى الظروف التاريخية لإمكانية وجوده، وذلك ضمن العلاقة بالسؤال التالي: ما أدى إلى أن يُعدَ العالم معقولاً وإلى أن يُدرس على هذا الأساس؟ هكذا كان لـ «جنون» روسيل طابع نموذجي باعتبار أنه سمح بالانتقال من تاريخ اللاعقل إلى تاريخ العقل، طارداً الأشكال الممسوخة اللامنطقية التي تسكن عقلنا[12].

---

(11) «إذا فصلنا آثار روسيل عن هذا الفضاء (الذي هو فضاؤنا)، لا نعود نجد فيها سوى المهارات الجريئة لما لا معنى له، أو الزخارف الباروكية للغة باطنية، ترمي إلى قول «شيء مختلف». وعلى العكس، إذا وضعناها في مكانها، يبدو روسيل كما حدد نفسه هو: مبدع لغة لا تعبّر إلا عن ذاتها، لغة في غاية البساطة في كيانها المزدوج، لغة اللغة، حابسة شمسها الخاصة في عجزها التام والمركزي. لا شك أنه يجب (لكي يكون لهذه التجربة معنى)، من كل الجهات، في ثقافتنا وقبل أي لغة، إعلان تجربة تقلق وتنتعش، تختنق وتستعيد الحياة بسبب قصور الإشارات (اللغوية) المدهش. قلق الدالّ هو هذا الذي يجعل من عذاب روسيل الولادة المنفردة لما هو أقرب إلينا في لغتنا نحن. ما يجعل من مرض هذا الرجل مشكلتنا»، المصدر نفسه، ص 210.

(12) جيل دولوز (G. Deleuze) هو أحد القلائل الذين أعادوا إلى كتاب فوكو حول روسيل أهميته الحقيقية، ليس فقط في ما يتعلق بالقضايا الخاصة بالأدب، بل أيضاً بالنسبة إلى سائر اهتمامات فوكو النظرية، انظر: Gilles Deleuze, *Foucault* (Paris: Editions de minuit, 1986), p. 105,

انظر أيضاً: Michel Foucault, «Les Contributions de R. Bellour et de D. Hollier,» dans: Michel Foucault, *Michel Foucault, philosophe: Rencontre*

درس في الأنطولوجيا: عمَل الكلمات

كيف قرأ فوكو آثار روسيل وقد عرض لها كتابةُ تحليلاً مفصلاً؟ لقد تناولها انطلاقاً من الفترة الوسطى لتطورها، ونواتها المركزية قد أعطيت في **انطباعات أفريقيا** (*Impressions d'Afrique*) في طبعة 1910 التي تعتمد على إيضاحات حول إعداد هذا النص من خلال إعلانات نُشرت بعد وفاة المؤلف في **كيف ألّفتُ بعض كتُبي** (*Comment j'ai écrit certains de mes livres*) حيث كشف روسيل عن «الطريقة» التي أعدها لتأليف نصوصه الروائية الخيالية.

تقوم هذه الطريقة، في مبدأها الأساسي، على تحضير نصوص قصصية في محاكاة من حيث الشكل لبعض نصوص جول فيرن (Jules Verne) الذي كان يعلن روسيل أنه يكنّ له إعجاباً شديداً، منطلقاً من عبارات تخضع لتحولات، متلاعباً بأسجاع لفظية على طريقة جناسات. نذكر على سبيل المثل هاتين العبارتَين:

Les Lettres du blanc sur les bandes du vieux billard
Les Lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard

في العبارة الأولى «Les Lettres du blanc» (أحرف البياض) توحي بأحرف الطباعة المرسومة بالطبشور على أطراف سجّادة لطاولة بيليارد مخلّع. أما في العبارة الثانية، فهي تعني الرسائل التي بعثها رجل أبيض حول موضوع مُغامر مسنّ والغزوات التي قام بها مع رفاقه. نتيجة تعديل دقيق، ظاهرياً طفيف، «تافه»، كما يقال، ضمن السياق - حيث حرف (b) في Billard يصبح (P) في Pillard - الدالّ (اللفظ) ذاته يُحدث نتائج متباعدة في المعنى، في علاقة «بأشياء» تفصل بينها أبعاد شاسعة. إنَّ عمل الكتابة عند روسيل يقوم على ملْء

---

internationale, Paris, 9, 10, 11 janvier 1988, des travaux (Paris: Editions du seuil, 1989).

الفراغ الذي تولد، بواسطة السرد القصصي - هذه الفجوة في الخطاب الناتجة عن انزلاق المدلول على الدالّ. تنطلق القصة من العبارة الأولى لتصل إلى الثانية، وذلك بالعمل على التماثل في ما يفصل بينهما، أي باللعب على مفاعيل المعنى التي يمكن أن تنتج عن مجرد تغيرات لفظية. هكذا، نتيجة تغيرات تكاد لا تُدرَك، تأخذ الكلمات بالتحرك، فتغير موقعها وهي تبتعد بالتدرج عن الأشياء التي كان يُفترَض أن تصوّرها. بهذه الطريقة، من حوادث لفظية تنتج في النهاية كل تفاصيل حبكة حقيقية، ديكورات، أشخاص، باختصار، ينتج ما ندعوه «قصة» حيث تبدو الكلمات أنها تتكلم عن أشياء[13].

ما يثير الاهتمام في «عمل» روسيل، وقد أُحيل هكذا إلى مبدئه الأساسي، هو أولاً، الطابع الصبياني لهذه العلاقات المنظمة بواسطة جناسات، المنتجة لقصص غريبة وغير محتملة. نجد هنا علامات نشاط من لعب وهوس، من السهل جداً تفسيرها بـ «مرض» روسيل. ولكن في الآن ذاته، وهذا هو الجانب الجدي للعب، هذه العمليات

(13) وصف ميشال ليريس بجلاء ساطع طريقة روسيل: «المقصود نزعة الاسمانية (Nominalisme) وهي مذهب فلسفي نشأ في العصور الوسطى ووجد امتداداً له وتطويراً في فلسفة اللغة الأنجلوسكسونية. هو موقف مناقض للموقف المثالي، ينفي وجود الكليات (Les Universaux) ويعتبرها أسماء لا غير سحرية، بحيث إن الكلمة تحدِثُ الشيء وتفكيك سلسلة من أي عبارات (شيء ما يشبه استخراج ألغاز مصورة (Dessins de rébus) يقود إلى إعادة خلق للكون، إلى بناء عالم خاص يحلّ محلّ العالم المألوف. وبما أن النتيجة النهائية هي الوصف أو سرد أشياء أو أحداث خيالية. بشكل عام سلسلة ابتكارات أسطورية أخذت مكان الألاعيب اللفظية. يمكننا أن نفكر أن روسيل قد استرجع إحدى ممارسات العبقرية الإنسانية المغرقة في القدم والعامة: تأليف الأساطير انطلاقاً من كلمات، أي نقل ما لم يكن في البدء سوى مجرد حدث لغوي إلى عمل دراماتيكي»، انظر: «Compte rendu de comment j'ai écrit certains de mes livres,» *Nouvelle revue française*, no. 268 (janvier 1936),
أعيد نشره في: Leiris, *Roussel l'ingénu*, p. 38.

التي أحدثت تأليفات ذات دقة غريبة، تتوافق مع ما دعاه فوكو «تجربة اللغة»: إنّ روسيل، بتحريكه الكلمات أولاً، انتهى بأن زعزع استخدامنا للغة، بحيث أعاد طرح مسألة الكلام والكتابة. هذا ما كان قد فعله أفلاطون بتلاعب ألفاظ لا يقلّ غرابة ويكاد يكون سوريالياً قبل السوريالية، وذلك في حواره كراتيل (Cratyle)، كذلك سوسور (Saussure) معاصر روسيل تماماً، راح «يلهو» بالجناسات التصحيفية (Anagrammes) حين كان يركّز على أسس جديدة: **علم اللغة** المتميز عن العلوم اللغوية بالمفهوم التقليدي أي بتحديد اللغة بأنها تعبير مباشر عن معنى.

ما فعله روسيل إذاً، وهذا ما ندركه إذا قرأناه بعناية، هو قلب المفهوم الذي نكوّنه بعفوية عن اللغة من دون أن نفكر فيه مادمنا نستخدمها: أي اللغة التي تعبّر عن الواقع، ناقلة إياه ومصورة إياه، وكأنها تعبّر عنه تعبيراً حرفياً، كما لو كان هناك تعادل بين عالم الأشياء وعالم الكلمات، وكما لو أنّ الخيط الخفي في الخطاب ينطبق تماماً على نظام الواقع، مرافقاً سياقه، كما لو كانت الأشياء كما تعبّر عنها الكلمات، وكما لو كانت الكلمات قادرة على أن تقول الأشياء كما هي.

ولكن، إذ يزيح روسيل نظام الخطاب بالنسبة إلى ذاته، أي يزَحْل سلسلة الدالّ وسلسلة المدلول، الواحدة بالنسبة إلى الأخرى، فإنه، في الآن ذاته، فرضَ ضرورة إعادة التفكير بشكل كامل في العلاقة بين الكلمات والأشياء. يبدو لنا عندئذ أن الكلمات ليست الوجه الآخر للأشياء، بل إنها في ذاتها واقع ذو وجهيَن، وإن هذين الوجهَين ليسا منسجمين بشكل آلي، إذ يدفع روسيل استخدام اللغة إلى الحدود القصوى، بحيث يعطي العلاقة بين الإشارة والمعنى شكلاً شاذّاً، كشف أن اللغة ليست مُعَدَة لتقول الأشياء، أو

بالأحرى، أن الأشياء التي تقولها، ليست بالضرورة الأشياء التي نفكر فيها. وفي الواقع، بدل أن يمتد خيط الخطاب بشكل متوازٍ إلى واقع الأشياء بحيث يصوّرها، وهو فعلاً لا يتعلق إلا بخيط، فإنه مهدَد على الدوام بالانقطاع، كما يمكن أن يُستمَد من وصلات غير متوقعة: فهو لذلك قائم بزيادة وبتقصير في آن واحد بالنسبة إلى هذا الواقع الذي يُفترَض أن يعبّر عنه[14].

بهذه الطريقة استطاع روسيل أن يروي قصصاً، أي ببساطة، أن يثير مفاعيل معنى، ويطلق الرؤى الخارقة لـ **انطباعات أفريقيا** و**لوكوس سولوس** (*Locus Solus*) انطلاقاً من «تلاعب» بسيط على الحدود الصوتية للكلمات. تلك كانت، بالضبط الوظيفة الفكرية للجناس: فهي تسمح بإزاحة المنطق الخاص للدالّ، مظهرةً أنه بدل أن يتحوّل إلى مجرد ضجيج، بإمكانه أن يكون فاعلاً في مضمون ذي مدلول، من دون الحاجة إلى جعل هذا المضمون يتطابق مع الوجود الفعلي لأي شيء.

إن محاولة روسيل بطابعها المحيِر والاستثنائي والهامشي، تُبرز هذا السؤال: ماذا لو كان الأمر دائماً هكذا؟ ماذا لو كنّا لا نتكلم إلا لكي لا نقول شيئاً؟ أو بالأحرى إذا كان «قول شيء ما» عملية لا تقتصر على إعادة إنتاج دلالة معطاة مسبقاً في الواقع؟ وماذا لو لم تكن الأشياء التي نقولها، كما نميل في سهولة بالغة إلى الاعتقاد، مجرد أشياء، أشياء تقدم ذاتها ببساطة للخطاب الذي يتكلم عنها أو ينطق بها؟ وإذا كانت الأشياء التي نتكلم عنها والتي نعتقد أنّ لنا تأثيراً فيها لأننا نتكلم عنها، شيئاً آخر غير أشياء نتمثلها بصُوَر، أي

(14) بهذا المعنى يتكلم ميشال ليريس حول *Nouvelles impressions d'afrique* عن «نوع من التوالد الداخلي للنص»، المصدر نفسه، ص 57.

هذه العناصر من الواقع، أو هذه الأشكال من الوجود التي تنطبق عليها إشارات اللغة انطباقاً حرفياً وهي تشير إليها؟

إنَّ مسيرة روسيل الفكرية نموذجية، لأنها انطلاقاً من عمل عنيف على أشكال اللغة، أفضت إلى تساؤل حول نظام الأشياء. يمكننا الكلام هنا عن مسألة أنطولوجية. ما هو الشيء؟ ما هو البِيَار (لعبة البلياردو) Billard؟ ألا يمكن أن يكون مثلاً: تيَار (أي نهّاب) (Pillard) وقد حذفنا منه حرف الـ (P) وأبدلناه بحرف (ب) (b)؟ هل يمكن أن تكون في عالم الأشياء ـ في ما يتجاوز طابع الواقع الذي نسبه اليها والذي تستمد منه ظاهرياً معناها ـ صلاتٌ أكثر خفاءً، إذ تجعلها تنسجم في ما بينها تُحدث تحوّلات داخل بعضها بعضاً؟ فبما أن الكلمات هي أيضاً أشياء، لماذا لا تُحدث الأشياء دلالات في ما بينها؟ يعرض الفصل الثاني المخصّص لـ **نثر العالم** من كتاب **الكلمات والأشياء** هذا الشكل من التأمل الفكري المتميز الذي قوضه المفهوم التمثيلي للغة الذي سيطر في القرن السابع عشر. ولكن هذا المفهوم التمثيلي الذي يفترض علاقة معادلة دقيقة بين نظام الكلمات ونظام الأشياء، وفي الآن ذاته يحدد اللغة كنظام منطقي للمعنى، أو خاضع لضرورة المعنى، ليس أمراً مسلّماً به بتاتاً: والأحكام المسبقة التي تدعمه ذات مهمة اختزالية، باعتبار أنها لا تحتفظ من اللغة إلا بما يؤدي فيها معنى، أو ما يبدو أنه كذلك، حاذفةً ما يفيض عن شبكتها التمثيلية أو ما يمزّق هذه الشبكة.

يطلق وضع اللغة في هذا المنظار سؤالاً فلسفياً جذرياً، لأنه يقود إلى السؤال: لماذا نتكلم عن شيء ما وليس عن لاشيء؟ وهذا يستدعي أيضاً هذا السؤال الأكثر شيوعاً: لماذا هناك وجود شيء ما بدل أن لا يوجد شيء؟ من خلال مرض اللغة الذي أظهرته تجربة اللغة التي قام بها روسيل، ربما كانت الأشياء ذاتها «مريضة»، أي

ليست تماماً كما نتصورها. ما عُنيت به دراسة فوكو لآثار روسيل، كان إذاً أكثر من نظرية شعرية بالمعنى التقليدي، كان مجالَ فلسفة أولى.

أوهام المعنى

هل كانت مسيرة روسيل، مع كل ما تتضمنه من قضايا فلسفية، مبتكرةً حقيقةً؟ ولكننا لا نستطيع تجنب مقارنتها بمحاولات أخرى أخذت الاتجاه ذاته ظاهرياً، مثيرةً اهتمامات متقاربة. إحدى هذه المحاولات، محاولة فرويد (Freud) ونظريته في «زلّة اللسان» (Lapsus)، التي لم يذكرها فوكو في كتابه: لأنه كان يكفيه، لكي يقيمها بطريقة غير مباشرة، أن يضعها في سياق محاولة أخرى، محاولة بروتون (Breton) والسورياليين التي أخضعها لنقد حاسم.

كان فرويد قد أَولى الظواهر المنحرفة للّغة أهمية قصوى، ويتجلّى هذا الاهتمام في العودة المتكررة إليها في **تفسير الأحلام** (*L'Interprétation des rêves*) كما في **علم النفس المرضي للحياة اليومية** (*Psychopathologie de la vie quotidienne*)، أو **النكتة وعلاقتها باللاوعي** (*Le Mot d'esprit dans son rapport avec l'inconscient*): فقد عالجها باعتبارها عجزاً في الخطاب التمثيلي الذي منه يصدر الوعي، وقصدَ أن يرجع، انطلاقاً من حالات الخلل في الأداء هذه، إلى الخطاب الآخر للاوعي الذي لا يلجُهُ الوعي إلا من خلال ثغراته ونواقصه. ما يفترضه هذا التحليل هو وجود مضمون كامن، أي معنى مكبوت، مُرحَّل من موضعه، ومتنكّر. وما يهدف إليه هذا التحليل هو «تحرير» المعنى، وذلك برفْع الممنوع الذي يضغط على التعبير عنه وعلى إبلاغه. من منظور التفسير ذاته، «يجب» على الكلمات أن تتكلم عن شيء آخر. ولكنها لا تفعل ذلك وفق تحديد أنطولوجي يلزمها بحكم تكوينها أن تتكلم عن شيء آخر، كما لو أن وظيفة الكلمات هي أن تتكلم عن شيء آخر، وكما لو أن طبيعة الأشياء أن

تكون دائماً أشياء أخرى، ودائماً إلى جانب ما نقوله، ولكنها إذا تكلمت الكلماتُ عن شيء آخر، فذلك لأن الأشياء التي تتكلم عنها محتجزة أو متبدلة موقتاً. وهكذا يُفترَض الاكتفاء بإعادة الأشياء إلى مكانها، أي برد هويتها إليها، لكي يدخل كل شيء في النظام. ولو كان المنطق الذي اعتمده فرويد أكثر تعقيداً، يبقى أن روح التحليل النفسي كما يُستخلص من قراءة نصوصه قراءة حصيفةً إلى حد ما، يعود بشكل عام إلى صُور الممنوع والتحرير اللَّذَين لم يقبل فوكو أبداً أن يطمئنّ إليها.

في بداية تاريخ السوريالية، اعتمد بروتون على هذا المرجع الفرويدي لكي يُرسي مناهجه الفكرية على قاعدة نظرية. وعندما أثارت اهتمامه مؤلفات روسيل، أو بالأحرى «بهرته» كما عبّر هو ذاته، فقد فسّرها في المنحى الذي أوحى به إليه هذا المرجع، مستغلاً تصوراً فكرياً مماثلاً تماماً للتحرير: الاستخدامات الجديدة للغة، كالآلية (Automatisme) التي ترفع الرقابة المفروضة على استخدامها من قِبَل العقل الواعي، كان يُفترَض فيها أن تفتح الطريق الذي يقود إلى عالم خارق وخفي، هو عالم الخيال والحلم كما عرضه **بيان السوريالية الأول**[15] (*Le Premier manifeste du*

---

(15) «العجيب أن يكون هذا الآلي قادراً أن يتحرر في كل إنسان: يكفي أن نساعده على استعادة شعوره بالبراءة وبقدرته المطلقتين، كما فعل رامبو (Rimbaud). نعرف أن «الآلية النفسية الخالصة» بالمعنى الذي تُفهم فيه هذه الكلمات اليوم، لا تدّعي الدلالة إلاّ على حالة قصوى، تفرض على الانسان فقدان كل مراقبة منطقية وأخلاقية لأفعاله، فمن غير أن يقرر الذهاب بعيداً إلى هذا الحدّ أو أن يثبت في هذه الحالة، فإنه يجد نفسه، بدءاً من نقطة معينة، أنّه مُدار من قبل محرّك لا شك بقوته، وأنه خاضع، رياضياً لسبب ذي مظهر كوني لا يدركه. السؤال الذي يُطرح بالنسبة إلى هذه الأجهزة الآلية، كما لسواها، هو: هل في داخلها يختبئ كائن واعٍ؟ وإلى أي حدّ هو واعٍ؟ بإمكاننا أن نتساءل أمام آثار روسيل»، انظر: André Breton, *Anthologie de l'humour noir* (Paris: J. J. Pauvert, 1966), pp. 382-383.

(*surréalisme* سنة 1924. لقد ظهر روسيل، في نظر مؤسّس السوريالية، كرائد وموجّه، لأنه بتناوله اللغة المستخدمة بشكل طبيعي تناولاً معاكساً، قاد قرّاءه، في الآن ذاته نحو عالم سحري «لما فوق الواقع»، مثيراً على سبيل المثال الرؤى الغريبة التي نجدها في **انطباعات عن أفريقيا** (*Impressions d'afrique*) أو Locus Solus:

ولكنّ عند روسيل شيئاً ما يقف حاجزاً بشكل واضح أمام هذا النوع من التفسير: وهو أن نهجه كان معاكساً تماماً لمسيرة حالم، حتى ولو كان الحالم يقظان. إذا كان في محاولته مجال لنشاطات آلية، فقد كانت آليات موجّهة، معتمدة على الاكتشاف الذي يمكن اعتباره علمياً لبعض آليات خاصة باللغة: كانت المحاولة، من وجهة النظر هذه، أقرب إلى محاولة دو سوسور (De Saussure) التي ما كانت لتثير اهتمام بروتون بسبب شكلانيتها الظاهرة، منها إلى محاولة فرويد. هكذا، على عكس الكشف المفاجئ والملهَم عن عالم آخر، وفق طُرق «الصدفة الموضوعية»، حيث تسيطر الغرائب، فإن اكتشاف روسيل سمح لبروتون أن يطوّر استخدامات جديدة للغة، وهذا هو الأهم، مع مفهوم للعمل الأدبي صارم ومنظّم، لا يتفق مع مغامرات مضطربة لبحث حر أو «محرّر». محلّ العقيدة الرومنطيقية في الوحي، التي كانت تدعم خفيةً كل أبحاث السوريالية، فإنّ روسيل، وكما فعل كينو (Queneau) وليريس وغيرهما بانقطاعهم أو بابتعادهم عن هذا التقليد، في هذه النقطة المعينة، أحلّ المنظار المتشدد المؤسَّس نظرياً، لإنتاج مغفَل لم يعد فيه مكان، على الأقلّ مركزياً، لشهوة مؤلفه أو منفّذه[16]. كان على السوريالية، لكي تستعيد

(16) هذا ما لم يفت ميشال ليريس: «على الرغم من بعض المظاهر في آثار روسيل (الدور المهم الذي تقوم به التقنيات التكهنية، اللجوء المتكرر إلى الخوارق الأسطورية)، هذه الآثار من دون التباس، لها صفة وضعية في جوهرها ولا شيء مما يمكن أن نعرفه عن حياة =

روسيل، أن تراهن في كل شيء على الجنون، كما فعل الأطباء النفسيون، لأن الجنون يسمح باعتبار وجوده النهاري واليقظ كحياة ليلية ومهلوسة، خاضعة للأحكام ذاتها التي يخضع لها الحلم.

ولكن هذه الاستعادة كانت ترتكز، بشكل واضح، على سوء تفاهم، في المذهب السوريالي، الفعل الشعري بامتياز هو هذا الذي «يحرّر» التعبير اللغوي من كل القواعد الشكلية التي تضغط عليه، لكي ينبثق منه مضمون أصلي وأصيل وقد التُقط، إذا صحّ القول، من الينبوع في حالته البدائية. هذا في حين أن روسيل كان قد حاول، في اتجاه معاكس تماماً، أن يشدد القيود التي توجّه عمل اللغة: في سبيل ذلك، أعد قواعد جديدة تنطلق من حذف كل علاقة جوهرية بمضمون أو بمعنى. وهكذا، وبمزاولة اللامعنى عمداً، لم يرم إلى معنى آخر، معنى خفي يكمن بعيداً عن الدلالة الظاهرة للكلمات، وينتظر أن يُؤوَّل: بل جهد أن يتجه إلى ما دون أي معنى، إلى النقطة التي تتواصل فيها الأشياء والكلمات بمعزل عن وساطة أي معنى.

أخذ فوكو موقفاً من هذه النقطة في مقطع أساسي من كتابه واصفاً مسيرة روسيل بهذه الكلمات: «أعتقد أنني أرى فيها، ليس كتابة آلية، بل الكتابة الأكثر تيقظاً: تلك التي سيطرت على جميع ألاعيب الصدفة الخفية والمتقطعة... وشيدت عالماً لفظياً عناصره الشامخة والمتراصة تطرد غير المتوقّع، لقد نصبَ لغةً ترفض الحلم

= الكاتب العبقري ـ حتى المرحلة التي أشرق في نفسه الشعور بـ «مجد شامل» ـ يدفعنا إلى أن ننسب اليه أي هدف ذي مستوى روحي (صوفي)»، انظر: Michel Leiris, «Conception et réalité chez Raymond Roussel,» *Critique*, no. 89 (octobre 1954),

أعيد نشره في: Leiris, *Roussel l'ingénu*, p. 80.

والنوم والمفاجأة والحدث بشكل عام لكي يواجه الزمن بتحدٍ جوهري. تم له ذلك، إذ أبعدَ دفعة واحدة كل المصادفة التي هي في أصل ما يتكلم، إلى الخط الذي مازال صامتاً، حيث ترتسم إمكانية اللغة»[17]. إذاً، ما هو بمستوى الحدث الصِّرْف، هو اللغة كلغة، لأن هناك كلمات وبالإمكان «استخدامها»: على عكس الاستسلام لمصادفات اللغة طوى روسيل، في النظام الذي أنشأه، اللغة على ما تتضمنه من احتمال جوهري.

إنَّ إرجاع دفْقِ الكلمات إلى ينبوعه كشفَ طبيعته الأصيلة، «فهو ليس ليلاً تخترقه أشعة النور أو نوماً مُضاءً، أو مدينة راقدة. إنه حدود اليقظة التي لا تُقتحم، إنه يشير إلى أنه حين نتكلم تكون الكلمات حاضرة، ولكن قبل الكلام لا يوجد شيء، في ما دون اليقظة ليس هناك حالة سهر. ولكن ما إن يبزغ الفجر حتى يرقد الليل أمامنا معروضاً بشكل حصى صلبة علينا أن نبني بها نهارنا»[18].

قبل أن نتكلم لا يوجد شيء: ليس هناك عالم آخر يمكن أن نَعبُر إليه باستسلامنا إلى أشكال حرة للغةٍ ليلية؛ كما أنه ليس هناك لغة أخرى، لغة ما قبل اللغة، تمنح كلمتها الأخيرة للحركة التأويلية. قبل اللغة لا يوجد إلا هذا اللاشيء الذي هو غياب المعنى.

ولكن، إذا لم يكن هناك شيء قبل الكلام، فربّما لأن اللغة ليس لديها «شيء» آخر تقوله إلا هذا «اللاشيء» الذي تستجيب له: إنها اللغة الصافية التي اكتشف روسيل سرّها والتي لا تتكلم إلا عن نفسها لأنها ليست تعبيراً عن أي واقع سابق الوجود تطابقت معه بمعجزة. و«امتلاء» هذه اللغة قد يكون الوجه الآخر أو قفا «فراغ»

(17) انظر: Foucault, *Raymond Roussel*, p. 53.

(18) المصدر نفسه، ص 54.

الأشياء: ما لديها أن تقوله جوهرياً هو أن فعل الكلام يُحيل إلى وجود عالم غير مملوء بأشياء، وغير مملوء بكينونة، بل هو عالم ليس فيه أيُ شيء.

دَرْسٌ في الأخلاقيات: البُنى والموت

في التجربة الفريدة التي حقّقها روسيل، ظهر الأدب، كامتحان، كسؤال يتناول شروط إمكانية اللغة:

«في اللغة، المفاجأة الجدية الوحيدة ليست في اللقاءات الداخلية، إنما هي في مفاجأة الأصل. حدثٌ محض هو في الآن ذاته في اللغة وخارجها، لأنه يشكّل لها الحد الأوّلي. ما يظهره ليس أن تكون اللغة كما هي، بل أن تكون هناك لغة»[19].

مع ذلك، لا تبدو اللغة في استخدامها المألوف أنها تثير مشكلة: فهي تعمل كنظام من المؤشرات ومن القواعد الصارمة في رجوع ضمني إلى بعض الاستخدامات المعيارية التي بموجبها، الأشياء هي في آن واحد كما يجب أن تكون وكما نسميها. الهرّة هي الهرّة. وهكذا في ما يتجاوز الدلالات الخاصة التي تنظّمها اللغة، فهي تُحدث تصوراً، قد يكون خيالياً، لعالم متماسك لا تصدُعَ فيه يشكّل الأفق لكل ما يقال. ولكن عندما يحيل الأدب اللغة إلى ذاتها، وعندما يبين أنها في النهاية لا تقول شيئا غير ما هي، وعندما بيني الفضاء الداخلي الذي تتحرك فيه، فإنه يقيم لَعباً في نظام دلالاتها، فيعدلها أو يعطّلها.

كما قلنا منذ قليل، الأدب لا «يحرّر»، في عمله، الدخول إلى

(19) المصدر نفسه، ص 54.

عالم آخر، فيبدو بدوره متماسكاً ومتوهجاً لدى تمثيله، ولكنه يفكّ الارتباط الذي يبدو أنه يجمع بشكل طبيعي الكلمات والأشياء: وهكذا يُظهر أن هذا الارتباط ليس طبيعيا أبداً. هذه القطيعة متأتية من أن السير العادي للغة قد اضطرب بعنف، إنها ناتجة من حذف المعنى الذي يُظهر البُنى الأساسية للغة. نفهم عندئذ أنه إذا كانت اللغة تعمل، فليس انطلاقاً من الانسجام المسبق بين الإشارة والمعنى المعبّر عن الواقع الحسّي لعالم متماسك، فيعين عناصره. ولكن اللغة تتجذر، تتأصل في هذا «اللعب» الذي تشير إليه ثغرات التمثيل المنظّمة، عندما تنزلق شبكة المدلول على شبكة الدالّ، عندما تتحول كلمة Billard (بلياردو) إلى كلمة Pillard (نهّاب). عندما تعبّر اللغة عن الأشياء في غيابها، فهي، في نهاية الأمر، لا تعبّر إلا عن غياب الأشياء.

كل المسألة، عندئذ، هي أن نعرف إذا كان هذا الغياب نسبيا، لأنّ الأشياء ليست غائبة إلا من اللغة، أم أنه غياب مطلق، لأنّ الأشياء غائبة كذلك عن ذاتها، كما تكشفها اللغة إذا ما استعدنا العملية من الأصل. لقد تكلم فوكو في هذا الموضوع عن «اللاوجود الذي يسري عندما نتكلم»[20]: بهذا المعنى، شرط إمكانية اللغة يكمن في وجود عالم لا يتكوّن من وجود، بل يتكوّن من لاوجود. عمل الأدب، بدل أن يُظهر أو «يعكس» واقعاً هو الخاصة الفعلية للأشياء، يستخدم عملية تفجّر وتبعثر: إنه يخلق «فراغا تسقط فيه اللغة»[21]. وتبدو اللغة كأنها تملأ هذا الفراغ، بحيث تستر خلُوّه: ولكن إذا أخذنا هذه الحركة من وجهها الآخر، كما فعل روسيل،

(20) المصدر نفسه، ص 53.

(21) المصدر نفسه، ص 69.

نلاحظ أن اللغة لا تفعل شيئاً غير اعتماد خطاب الفراغ هذا، فهي تقول الأشياء كما هي، أي كما هي غير موجودة.

من هنا هذه الفكرة التي تتكرر على مدى كتاب فوكو عن روسيل: وهي العلاقة الجوهرية التي تربط اللغة بالموت، «إنها لغة كل يوم وقد عمل فيها الدمار والموت»[22]، «هو بُعدٌ في داخل اللغة، هو بُعد إعدام اللغة»[23].

إعدام اللغة هذا، هو أيضاً إعدامٌ بواسطة اللغة: فهو لا يكشف عدم اللغة فحسب، بل أيضاً عدم ما تتكلم عنه. هنا يكمن اكتشاف روسيل الحقيقي:

«لقد ابتكر روسيل آليات لغة ليس لها، من دون شك، خارج طريقة عملها أي سرّ آخر غير العلاقة المرئية والعميقة التي تقيمها كل اللغة مع الموت، وتفكّكها وتعيدها وتكرّرها إلى ما لانهاية»[24]، «الطريقة المطلقة التي تضم في بلّورها الساطع، في نسيجها الذي لانهاية له، في منجمها العميق، الماء والنار، اللغة والموت»[25].

لقد عاش روسيل نفسُه، إذا صحّ التعبير، إلى آخر حد هذه العلاقة الجوهرية بين اللغة والموت: لقد اختبر ما تحمله اللغة ذاتها من قابلية للموت. من هذه الناحية كان انتحاره فعلاً أدبياً لا ينفصل عن الرابط الذي عقده شخصياً مع اللغة: وكان هذا الفعل «يقول» الشيء نفسه الذي تقوله آثاره.

---

(22) المصدر نفسه، ص 61.

(23) المصدر نفسه، ص 62.

(24) المصدر نفسه، ص 71.

(25) المصدر نفسه، ص 95.

من الممكن إذاً أن يكون هناك نوع من اللافكري في اللغة والذي يكشفه الأدب: هو الذي من أعماق اللغة، من تحت الكلمات، يجعل شيئاً ما يتكلم. ولكن عن أي شيء يتكلم؟ عن هذه التجربة المُعدِمة بالضبط: عن الموت الذي هو سر كل لغة حقيقية. ولكن إظهار هذا اللافكري، بدل أن يمركز حول نفسه نظام اللغة، معيداً إليه الدلالة، فإنه ينقله من مكانه ويخلّ بتوازنه أكثر: يجعله ينزلق إلى اللانهاية، وحرفياً «يفنى» بمعنى أنه، يضلّ، يسعى إلى فنائه، إلى أن يختفي. «هذه اللغة التي في الأسفل... اللغة الخفية، إذ تنكشف تُظهر فقط أنه في ما وراء ذلك لم تعد هناك لغة، وأن ما ينطق فيها بصمت إنّما هو الصمت: الموت كامن في هذه اللغة الأخيرة...»[26]. اللغة، كل لغة، كل اللغة تعبّر عن غياب اللغة وفراغها، الفراغ والغياب اللّذَين عليهما تنبني اللغة. «اللغة تتقدم إلى ما لانهاية في متاهة الأشياء، ولكن فقرها الجوهري والرائع يردها إلى ذاتها مانحاً إياها قدرة التحول: أن تقول شيئاً آخر بالكلمات ذاتها، وأن تعطي الكلمات ذاتها معنى آخر»[27]. الأدب يستغلّ الميزة التي تحدد اللغة بأنها تستغرق في غيابها الذاتي وتزول.

هذا هو الشيء نفسه، بالضبط، الذي اكتشفه مالارميه في المعاناة والعذاب، خلال ليالي تورنو (Tournon) سنة 1863: الشعر هو هذا الشكل النهائي للغة التي لا تعود تقول شيئاً فيه، وهو يقود إلى حدود الواقع والأشياء، حيث تصبح، أو تصبح من جديد، «لا شيء» لأنها لم تعد شيئاً سوى أنها قيلت، وما قيل عنها هو هذا اللاشيء الذي هو هي. هذا ما يعبّر عنه نصّ أعيد نشره في هذيانات

(26) المصدر نفسه، ص 87.

(27) المصدر نفسه، ص 124.

(Divagations): «أنا أقول زهرة... تلك الغائبة من كل باقة». قول زهرة، ليس قولها في غيابها فحسب، بل هو قولها غائبة، قول غيابها، أي ليس فقط ملاحظة غيابها، بل القول إنها هذا الغياب، وبطريقة ما تحديها، وجعلها «تظهر».

إذا كانت اللغة، كما تنظّمها الطبيعة بتعطيل نظامها، أو ربّما تنظّمها بتشويشها، كاشفا لا بديل عنها، فذلك لأنها توصل ليس إلى واقع الأشياء الحي، ولكن إلى فراغ موتها. لا ارتكاز لها لأنها تقوم على عالم فقد ثباته وصلابته لأنه أفرغ من مضمونه ومن معناه. هذه التجربة المطلقة للغة تقشّفٌ يسمح بتقدير اصطناع «الأشياء» التي نتكلم عنها، في ما بعد الأشياء كما نقولها والتي كما نقولها ليست شيئاً، لأن الكلام هو في النهاية التعبير عن اللاشيء أو عن عدم كل شيء، لا وجود لشيء آخر، أو بدقة أكثر لا يوجد أيّ شيء. ما يفعله الأدب هو أنه يضعنا في حضور هذا اللاشيء.

لذلك فإن الدرس في الأنطولوجيا الذي يمنحه الأدب، يُفضي إلى درس في الأخلاقيات. لأن صورة الموت التي تتكرر في صفحات كتاب فوكو ليست تلك التي تثير الاشمئزاز، فهو ليس الموت الذي يُشعر به أو يُتلقى، بل هي صورة موت معروف ومعترف به ومسيطر عليه في الآن ذاته، لأنه يُفهم ويُدار بطريقة منظمة: ليس موتاً شديد الوطأة، بل هو خفيف، يعدو على وجه الأشياء مضيئاً واقعها بنوره الفريد. إنه الدرس ذاته الذي استخرجه فوكو من آثار بيشا (Bichat)، في كتابه **ولادة العيادة** (*Naissance de la clinique*) الذي كتبه وأصدره في الوقت نفسه مع كتابه ريمون روسيل (Raymond Roussel):

«بدل أن يكون هذا الليل، كما كان خلال زمن طويل، حيث تمحي الحياة، وحيث المرض ذاته يتشوش، أصبح الموت يتحلّى

بالقدرة الهائلة على الإضاءة التي تسيطر وتوضح في آن واحد فضاء الجسم وزمن المرض... الموت هو المحلّل الكبير الذي يُظهر الروابط ببسطها، ويفجّر عجائب التكوين في قساوة التفكك: يجب أن ندع كلمة التفكك تتعثّر بثقل معناها. التحليل الذي هو فلسفة العناصر وقوانينها، يجد في الموت ما بحث عنه عبثاً في العلوم الرياضية والكيمياء وفي اللغة ذاتها: نموذجا لا يمكن تجاوزه، الطبيعة هي التي فرضته؛ وعلى هذا المثل الكبير ستعتمد من الآن فصاعدا النظرة الطبية. لم تعد نظرة عين حية، بل نظرة عين رأت الموت. هذه العين الكبيرة البيضاء التي تفكّ رباط الحياة»[28]. هذه العين تخصّ أيضا روسيل الذي «فتح» اللغة كما لو كانت جثّة. ما فعلته نظرة بيشا التشريحية لفضاء الجسد، فعلته نظرة روسيل الشعرية لفضاء الكلمات.

وفي الآن ذاته، فعلته أيضا لفضاء الأشياء الذي فجّرتهُ بإفراغ اللغة والواقع من مادتهما الحية، لأنها تأملتهما من وجهة نظر «هذه العين الكبيرة البيضاء التي تفكّ رباط الحياة». درْس في الأشياء فريد في نوعه تمنحه النظرة التي رأت الموت[29]، «من صميم عصر

(28) انظر: Michel Foucault, *Naissance de la clinique: Une Archéologie du regard médical*, galien; histoire et philosophie de la biologie et de la médecine (Paris: Presses universitaires de France, 1963), p. 145.

(29) كان فوكو يستعيد هكذا، في تقاطع تاريخ العلوم والتاريخ الأدبي، بعض حدوس باتاي السياسية، كما يشهد على ذلك هذا النص المنشور بعد وفاته: «من ينظر إلى الموت ويبتهج لم يعد الشخص المعدّ لفساد الجسد، لأن مجرد دخول الموت قد عكسه خارج نفسه، إلى قلب الجماعة الممجّدة وهو يسخر من كل بؤس أمثاله؛ بحيث إنّ كل لحظة تطرد وتزيل اللحظة التي سبقتها، انتصار الوقت يبدو له مرتبطا بحركة الاستيلاء على قلوب أقربائه. ليس لأنه يتصور الهرب من مصيره مستبدلا جماعة أطول بقاء من الفرد. بل على العكس، الجماعة ضرورية بالنسبة اليه لكي تعي المجد المرتبط باللحظة التي ستشهده مقتلعا من الوجود...»، انظر: Georges Bataille, «La Joie devant la mort,» dans: Georges =

النهضة حتى آخر القرن الثامن عشر كانت معرفة الحياة يتم تناولها في دائرة الحياة التي تنطوي على ذاتها وترى نفسها في المرآة؛ بعد بيشا، حادت هذه المعرفة وانفصلت عن الحياة بحد الموت الذي يتعذر اجتيازه ونظرت إلى نفسها في مرآة الموت»[30]. والأدب كما مارسه روسيل يقدم لنا هذه المرآة المميتة التي فيها تنفكّ شبكة الكائنات والأحداث: إنه يعلّمنا أن نرى الأشياء من وجهة نظر موتها، ومن ثم يعلّمنا أن نموت.

Bataille, *Oeuvres complètes*, 12 vols., présentation de Michel Foucault (Paris: Gallimard, 1970-1988), vol. 2, p. 247.

كأن هذا النص الذي لم يعرفه فوكو، على الأرجح، تردّد كصدى في «مقدمة للانتهاك» (Préface à la transgression) التي كتبها تكريماً لباتاي بعد سنة من وفاته، سنة 1963؛ يمكن أن نقرأ فيها هذا التنويع عن العين، الصورة المركزية لفكر باتاي الأدبي: «ليس الموت بالنسبة إلى العين، خط الأفق المرتفع أبدا، ولكن في موقعها بالذات، في جوف كل نظراتها الممكنة، الحد الذي لا تكفّ عن اختراقه مبرزة إياه كحد مطلق، في حركة انخطاف تسمح لها بالقفز إلى الجهة الثانية. العين المضطربة تكتشف العلاقة بين اللغة والموت إذ تصور العلاقة (Jeu) بين الحدّ والكائن»، انظر: Michel Foucault, «Préface à la transgression,» *Critique*, nos. 195-196 (août-septembre 1963), p. 764.

(30) انظر: Foucault, *Naissance de la clinique: Une Archéologie du regard médical*, p. 147.

الفصل الحادي عشر

من أجل فلسفة أدبية

إذا تأملْنا الصَّرح الشعري الذي شيده فوكو تمجيداً لروسيل في نصّ لا ينتمي إلى الأدب ولا إلى الفلسفة لأنه في منتصف الطريق تماماً بينهما، لا يسعُنا إلا أن نفكّر بالعمل الذي أنجزه هايدغر (Heidegger) حول هولدرلين (Hölderlin)، وهو لايزال، منذ ما ابتدأ سنة 1934، يرافق مسيرته الفلسفية. يبدو أن تجربة فكرية مماثلة تحدد المحاولتَين: الإصغاء إلى مجنون يتكلم، طرقُ تعبيره تخرج عن قوانين الخضوع «لقولٍ صحيح»، وفي الآن ذاته تحمل هذه الطرق على إعادة طرح مسألة الاستعمالات العادية للغة، وبالتالي أساليب التفكير. أيكون الكاتب مجنون الفيلسوف؟ وهل إنَّ وضع الأدب بالنسبة إلى الفلسفة يمنحه الوضعَ الملتبس، أي لا في داخل الحد الفاصل تماماً ولا في خارجه تماماً؟

ولكن إذا توقفنا عند تعابير كهذه، ألا يُخشى أن نُفعِّل مجدداً مفهوماً جوهرياً للأدب وللفلسفة قد يحاول تثبيت العلاقة بينهما بشكل نهائي؟ لأن هناك أنواعاً من الجنون، وليست كل الحدود من النوع ذاته. عندما بدا أنّ فوكو يعيد المسيرة التي اتبعها هايدغر بالنسبة إلى هولدرلين، واتخذ روسيل كمثل له، فإنه نقل هذه المسيرة إلى

ميدان آخر حيث أفضت إلى بُعد جديد: إنّ جنون روسيل اللطيف، مع طابع السخرية التي يستمد منها مهمة نقدية ظاهرة، خالٍ من الاعتماد على العظمة البطولية المتشامخة والباردة التي تميز صورة هولدرلين عند هايدغر. وعبثاً نحاول أن نجد في القراءة التي عرضها فوكو المعادل للنزعة الجرمانية الأساسية التي أنعم بها هايدغر على شاعره، عن حق أو عن غير حق: لأن رخاوة ومجّانية النزعة الفرنسية التي تنبعث من جناسات روسيل ليست سوى قناع، وإذا نُزع فلإظهار فراغ غياب، وذلك لعدم وجود قناع آخر. وبتعبير آخر، إن روسيل الذي يتكلم عنه فوكو، لا يُستعاد في منظار تأويلي (Herméneutique): ليس لديه في النهاية شيء يقوله، وكل خطابه ينزع إلى الكشف عن اللامعنى المطلق. إن نصوص روسيل، بتلاعب كلماتها الصبياني وأبحاثها الشكلية حول جوهر اللغة، تتكلم عن الموت وليس عن أي شيء آخر: فهي تقول إنّ كل شيء يجب أن يزول.

وإذ ننهي، بدراسة مخصّصة لحالة روسيل «المرضية»، دورة مخصّصة لقراءة نصوص أدبية قراءة فلسفية، يبدو أننا أكملنا نوعا من مسيرة نظرية تقودنا من تأملات في الصيرورة «دروب التاريخ» (Les chemins de l'histoire)، إلى تنويعات على موضوعة الوجود الملازم (Immanence) «في عمق الأشياء» (Au Fond des choses) للوصول إلى تأمل في الموت «كل شيء يجب أن يزول» (Tout doit disparaitre) الصيرورة، الوجود الملازم، الموت: عبر ترابط هذه الأفكار، يبدو أنه يرتسم اتجاه عام لإبلاغ رسالة ما، فكأن كل أثر من آثار الأدب، بالمعنى التاريخي لهذا التعبير، كما تحدد وثبت على مدى القرنين السابقين كان يعطي صيغته لخطاب واحد تتقاسمه كلّها وهو يؤلف «فلسفتها». يُختصر هذا الخطاب بالطريقة التالية: باتباع

دروب التاريخ نبلغ عمق الأشياء حيث كل شيء يجب أن يزول.

مع ذلك، بتبنّينا هذه الطريقة لفك رموز الدرس الفلسفي للأدب، نصطدم بصعوبة كبرى. ذلك أننا بحجة الإحاطة به نبدو وكأننا في النهاية نلاقي التوجه الأساسي لمسيرة من النمط التفسيري (Herméneutique)، الذي يؤدي إلى الكشف عن معنى خفي. أن نبشّر بفلسفة أدبية مفترضين أن الأدب كأدب «يفكّر»، يقود إلى التأكيد أنه يفكر في شيء ما، وبالتالي التعرض لعزل ما يفكر فيه، بشكل مجموعة عبارات يمكن فصلها ووضعها تحت عنوان مضمون نظري له قيمة ودلالة في ذاته. وهذا يعني أيضاً الاستسلام لوهم أدب مليء بالفلسفة، بمعنى أنّ هناك شكلاً يُطبق على مضمون فيحتويه ويكسوه، وهذا المضمون يستمد منه الأدب حقيقته الجوهرية. ما عساها تكون، بالضبط، الحقيقة في الأدب؟ وهل هذه الحقيقة تتعلق بتحديد فلسفي؟ وإذا كان الأمر كذلك، بأي شيء هذا التحديد ينشئ النسَق الأدبي كنسق أدبي؟

فلسفة من دون فلاسفة

لماذا على الفلسفة أن تهتم بالأدب؟ وأي أشكال يمكن أن يتخذ هذا الاهتمام؟ هل هذا الاهتمام ناتج من التوجه الشامل للفلسفة التي لا تهدف إلى معرفة أي موضوع محدد، فتبدو، طبيعياً، أن قدرها هو معالجة كل المواضيع من دون تمييز؟

قد يعني هذا أن الأدب، إلى جانب الحقوق والدين، . . . إلخ سيكون قابلاً لمراجعة فلسفية محددة هدفها الكشف عن دلالته الجوهرية، بمنحه أساساً منطقياً أو بتعيين الحدود التي تحتضن مشروعه. نتكلم عند ذاك عن فلسفة الأدب كما نتكلم عن فلسفة القانون أو فلسفة الدين: في هذه الحال تمنح الأدب مادة فكرية

للفلسفة وتعالج هذا الموضوع إلى جانب مواضيع أخرى لجعله ينطق بأشكال التفكير الكامنة فيه بصمت، وربما من غير علمه.

هذه المسيرة تشبه كثيراً محاولة استعادة أو إلحاق، إنها تُدخل الأدب في حقل التفكير الفلسفي لاستغراقه فيه، وفي الحد الأقصى لعملية الاحتواء هذه، إزالة الأدبي كأدبي، بأن تعيد تحديده كلياً بتعابير تفكير يبقى خارجاً عنه، أو بإنقاص قيمته بالنسبة إلى الحكم الصادر عليه من وجهة نظر تتجاوزه. إذا كانت محاولة كهذه غير مرضية، فذلك لأنها تحيل مسألة العلاقة بين الفلسفة والأدب إلى مسألة تركيز موقع: المقصود، في هذا المنظار، هو أولاً تقدير أهمية مجالات التأثير أو التدخل على التوالي، وذلك من أجل التوصل إلى دمجها (هذا ما نقوم به إذا ما أعدنا التفكير بالآثار الأدبية فلسفياً)، أو أن نقيم بينهما علاقة فصْل (وهذا ما نقوم به عندما نضع خطوطاً فاصلة واضحة، إلى حد ما، بين ما هو فلسفي وما هو غير فلسفي في الأدب ذاته). هكذا نتبنّى تمثيلاً موسّعاً أو مكثّفاً لقدرات «أدب» و«فلسفة» يعيدهما إلى تحديدات مكانية، كأقاليم للتحديد أو للضم، أو للحماية أو للدفاع.

عندما نتكلم عن فلسفة أدبية نرغب بتبني توجه مختلف تماماً عن تلك التي تتوافق مع فلسفة للأدب كهذه، وذلك بطرح موضوع علاقات الأدب بالفلسفة بتعابير لا تتعلق بالتموضع (بحيث تُوزَّع المواقع)، بل بتعابير الإنتاج. نتساءل عندئذ عن الطرائق، وهي حتماً متنوعة، التي بموجبها تستطيع الفلسفة أن «تتعاطى» الأدب والأدب أن «يتعاطى» الفلسفة. نضع إذاً، في المقدمة، الجانب الإجرائي (Opératoire) المنفّذ لآثار حقيقية، الذي يعقد الشبكة حسياً وبداخلها الأدب والفلسفة يتحدان ويحوِّل الواحدُ منهما الآخر. عندئذ يُبحَث في العمل الأدبي ذاته عن علامات هذا الإنتاج الفكري الذي يجب

أن يهم الفلسفة بالدرجة الأولى، باعتبار أنها هي أيضاً تُفهَم كعمل، كعملية، كإنتاج. وإذ نأخذ بعين الاعتبار هذا الجانب الفكري الجاد بشكل جوهري، يمكننا البحث عن أشكال علاقة فعلية بين الأدب والفلسفة.

أي نوع من الفكر يتولّد في النصوص الأدبية؟ من الوهلة الأولى، يمكن تعريفه كفكر أعمى أو أبكم، وانبثاقه الفظ الذي يقطع خيط خطابها المطّرد ظاهرياً، يمكن أن يفتح في هذه النصوص بُعداً جديداً، عمودياً: يتوافق هذه البُعد مع ما تفكر به من دون أن تعرف، إذاً من دون أن تعبّر عنه، أو على الأقلّ من دون أن تقوله لنفسها. عندئذ تكون الفلسفة الأدبية فلسفة الأدباء العفوية بالمعنى الذي نتكلم فيه عن فلسفة العلماء العفوية: وهي تُرَد إلى الأثر الذي يتركه الاجترار النظري الذي، وراء معالجات الكتابة، يضع هذه في جوّ «معرفة» مسبَقة، إذاً متحوّلة إلى معرفة موضوعية بشكل كامل. وبالتالي، بدل أن نتكلم عن فلسفة أدبية، ينبغي أن نتكلم عن نوع من أيديولوجيا الأدب: وهي مجموعة من العبارات كامنة ومُغْفلة، سابقة لتدخل أشكال شعرية وسردية، ومتحكمة بكل تحقيقاتها. ستمثل هذه الإيديولوجيا ما بقي من دون أن يُخضَع للفكر، بشكل تلميحي، إذاً، بما أنه كذلك ما هو غير فلسفي، بالمعنى الصحيح، في الفعل الأدبي. إذاً لا يمكن أن نتفلسف بأصالة في موضوع الأدب إلا إذا أخذنا موقفاً مضاداً لهذه الأيديولوجيا التي تغمره بأشكالها الوهمية: فلكي نطرد هذه الأشكال الوهمية علينا أن نعيد إلى الأدب كل حقه في أن يفكر بنفسه للمحافظة على جماله البريء.

ولكن الفلسفة ليست لاوعي الأدب، بحيث إن معالجةً نظرية تؤدي إليه وكأنّ الكتابة النصّية تحلّله، إذ تعرّضه إلى تدخّل الآخر الذي يعيد إليه هويته المفقودة أو المنسية. ذلك أن الفكر الذي يرافق

كل الآثار الأدبية لا يُرَد إلى وعي خارجي، يكشف الأدبُ بواسطته أسراره، معترفا في الآن ذاته أن هذه الأسرار تمتلكه أكثر مما يمتلكها: بل إنّ هذا الفكر يتوافق مع التفكير الذي لا يكفّ الأدب عن إجرائه على نفسه وهو يُنتج نصوصه. عند ساد، كما عند فلوبير وروسيل وكينو تُحقّق الكتابة معنى، وهذا المعنى ليس قطّ كامناً، ولو تطلّب إدراكه قراءة يقظة ومثقفة. ذلك أن هذه الكتابة، وهي تشتغل على اللغة، كما على مادة تُعد وتُطوّر انطلاقاً منها أشكالها، تكشف شروط الإمكان والحدود التي تحدد نظام اللغة بالذات، من أجل تحويله إلى نظرية صريحة.

في الأشكال الأدبية إذاً، وليس وراء ما يبدو أنها تقوله، أو على أي مستوى آخر، ينبغي البحث عن فلسفة أدبية، هي الفكر الذي ينتجه الأدب، وليست الفكر الذي يُنتج الأدب، وإلى حد ما من دون علمه. وبالتالي فإن هذا الفكر لا يُستخرج من هذه الأشكال كجسم غريب يمكن ضمه مجددا بواسطة نظام عبارات منفصلة. باتباعنا طُرُق التاريخ، للوصول إلى عمق الأشياء نبلغ النقطة حيث كل شيء يجب أن يزول: هذا التعبير الذي به لخّصنا الروح المشترك للمدوّنة الأدبية التي أُخضعت لقراءة فلسفية ليس له أي قيمة، وأي معنى في ذاته، بمعزل عن الآثار والنصوص التي تُفضي به إلى نوع من الصدق والمصداقية. هنا، ليس المضمون شيئاً خارج الأشكال التي يتجلى فيها، إنه يتطابق مع هذه الأشكال التي تنعكس على بعضها في الحركة التي تولّدها: يمكننا الكلام عن التحام «الرسالة» بالوسيلة التي تنقلها التحاماً تاماً.

الكتابات الأدبية تنضح فكراً كما تنتج الكبد المرارة: كأنه إفراز، رشْح، سيلان، فيض. كل هذه التعابير توحي بعملية مطّردة ومتدرّجة تحضّر بطريقة خفية على مستوى كيمياء مجهرية في الأجزاء

الدقيقة من تنظيم النصّ والشبكة الخلوية التي تؤلفه. العصارة الفكرية وقد تراكْمت ببطء، تتجمع وتتركّز في مخازن دلالات حصينة لا يُفطَن اليها، مدةً طويلة، ثم تفيض فجأة مع غزارة في المقاصد وفيض في الفكر تجعل ظهورها مفرطاً، بل شديد الإسراف. هذا التناوب بين الانقباض والانفلات، يضع الفلسفة الأدبية دائماً موضع الزيادة أو التقصير بالنسبة إلى التعبير عنها الذي لا يتخذ أبداً السير المنتظم للبرهنة المتّزنة والمنطقية عن انبثاقها المراقَب بدقة.

يمكن التعبير عن ذلك من دون اللجوء إلى استعارات: إن الفلسفة الأدبية، بما أنها غير منفصلة عن أشكال الكتابة التي تنتجها فعلاً، هي فكر من دون مفاهيم مجرّدة، إيصالها لا يمرّ ببناء مذاهب فكرية نظرية تدمج البحث عن الحقيقة بعملية برهانية. النصوص الأدبية هي مركز فكر يُعبَّر عنه من دون أن يمنح نفسه علامات شرعيته، لأن عَرضه يقتصر على إخراجه. هذا الفكر يُروى «هكذا» بمجّانية ساخرة، ولكنها ليست قط ساذجة وجاهلة لنفسها وللحدود التي تقرّر وضوحها البديهي. إنّ عمل الكتابة الأدبية، إذ يُحدث هذه التأثيرات الفكرية يفتح للفلسفة آفاقاً جديدة ومجالات بحث جديدة متخلصةً من اختصاص محترفي الفلسفة البالغ التقنين: إنه يعيد إلى الممارسة الفكرية نصيباً من اللعب لا يضعف مؤداه الفكري فحسب، بل على العكس يحثُّه للدخول في طرُق غير معهودة. هنا ينكشف التأثير الفلسفي الحقيقي للأدب الذي يفكك كل المذاهب الفكرية: مهما بدت حصرية في البداية، فإنه يمرّر في ما بينها حركة تفكير متعدد الأصوات، مشتركة وموزعة تنتج من الدورة الحرّة للصور والأشكال الأدائية والسردية أكثر مما تنتج من تنظيم استنتاجي محكم البناء.

إنَّ إزالة الحواجز هذه تؤثّر في الأدب ذاته، إذ يبدو نسيج

نصوصه، إذا ما نُظر إليه على ضوء الفكر النظري الذي يسري فيه، كشبكة وحيدة تتجاوز المقاصد الخاصة «بمؤلّفين»، حيث أهدافهم الأيديولوجية مستوعبة ومتحوّلة بعملية هذا الإعداد الدقيق التي تجعلهم، عندما يكتبون يفكرون دائماً أقلّ وأكثر مما يريديون أو يعرفون. إذا لم تكن الفلسفة الأدبية لاوعي الأدب، فقد تكون لاوعي الأدباء: لأن هذه الفلسفة هي فلسفة من دون فلاسفة، وهي لا يمكن اختزالها بهذا المشروع أو ذاك المرتبط ارتباطاً شخصياً بمبادرة كاتبه. من وجهة النظر هذه، الكلام عن «فلسفة هوغو» أو «فلسفة فلوبير» أو «فلسفة سيلين» لا معنى دقيق له. الفلسفة الأدبية ليست حتى هذا الأساس المشترك الذي تتقاسمه كل هذه «الأفكار» والتي تميَّز من خلال العلاقة النوعية التي تقيمها مع الذي يوصلها إلى الكلام: بل هي هذه الفلسفة التي تخترق مجمل النصوص الأدبية باعتبار أنها تؤلّف كلاً متبايناً، متضارباً، تقوم دعوتها النظرية على الأخذ بعين الاعتبار هذه التعددية المتفجّرة والمتمايزة من الأفكار المتناوَلة في حركتها الموضوعية، وبالتالي بمعزل عن المؤلفين والمذاهب. هكذا، من خلال كل ما يقوله الأدباء ويكتبونه، الأدب هو الذي يفكّر إذ يحلّ في عنصر الفلسفي السابق وجودُه لوجود كل الفلسفات الخاصة.

إذاً، يعود إلى الأدب التعبير عما هو فلسفي في الفلسفة. ما معنى ذلك؟ يعني ذلك أن العلاقة الخاصة بين الأدب والحقيقة، كما تصدر من اللعبة الحرّة لأشكاله ولمختلف أنماط التعبير فيه، بالإضافة إلى البُعد المتعلّق بمجّانية اللعبة التي تميزه، هي علاقة نقدية بشكل أساسي: إنها تتوافق مع إنتاج نوع من Verfremdungseffekt، التي حالما يفكر الأدب بخطاباته الخاصة، يُحلّ في هذا التفكير مسافة داخلية، تمنع تطابق هذه الخطابات مع

مذاهب تفكير محددة منطوية على نفسها ومنغلقة نهائياً. مَثَلُ الأدب كمثل الأوبرا الشعبية للفلسفة.

في نهاية الأمر، يبدو أن موضوع جميع النصوص الأدبية هو الفارق الذي يفصل دائماً بين ما نقوله وما نقول عنه وما نفكّر فيه عنه، وهنا تكمن فعلاً «فلسفة» هذه النصوص، وعدم التحام اللغة بنفسها، : إنها تظهر هذا الفراغ، هذه الثغرة الأساسية التي يُبنى عليها كل تفكير والتي تؤدي إلى جعل تجلياته الخاصة ذات طابع نسبي. هذه العلاقة الساخرة بالحقيقة التي تستدعي فهماً متجرداً قبل كل شيء من الأوهام، يجعل من الفلسفة الأدبية تجربة فكرية إشكالية بشكل جوهري: هذه التجربة تقوم على إظهار المسائل الفلسفية وعرضها و«إخراجها»، كما يُنظِّم عرضُ مسرحية بتنسيق الحلّ النهائي أو الذي يُعتبَر نهائياً لهذه المسائل، أي محاولة إنهائها، أي حذفها، بأساليب منطقية.

بهذه الطريقة، تبيِن الفلسفة الأدبية أيضاً العلاقة التي يستحيل فكّها والتي تربط الحقيقة بالتاريخ، وهنا يكمن درسُها الأساسي. الفكر الإشكالي الذي يخترق كل النصوص الأدبية هو كضمير فلسفي لعصر تاريخي: ما يفكر به هذا العصر عن نفسه، يعود إلى الأدب أن يقوله. عصر الأدب من ساد إلى سيلين يطرح أمامه، ليس رسالة أيديولوجية طالبةً الإيمان بها من خلال أفعالها، إذ إن هذه الرسالة، إذ أُخذت حرفياً تبدو بشكل واضح هشّة وغير متماسكة، بل يطرح مخطّطاً مستقبلياً عن حدوده الذاتية، وهذا المخطط غير منفصل عن عرضه بجميع أبعاده الذي يُظهر نسبيته. ما هو، من وجهة النظر هذه، النصيب الفلسفي للأدب؟ هو أنه يسمح برد كل خطابات الفلسفة، بأشكالها المألوفة، إلى العنصر التاريخي الذي يجعل منها نتائج مصادفات وظروف بعد الانتهاء من رمية زهر ساخرة ورائعة.

الأفكار في الآداب

كأن الفلسفة والأدب هما الوجه والقفا لخطاب واحد، كل منهما يقدم الأحداث العارضة وتغيرات المستوى بأشكال متناوبة: ما يبدو عند الواحد منهما بشكل الملآن والمتصل، يبدو عند الآخر كنقص وكحذف. هكذا، فإن الجهد في سبيل العقلنة الذي يميز التفكير الفلسفي ويمنحه تناسقاً وتسلسلاً، يُترجم، عند مروره بالأشكال السردية الخاصة بالأدب، بعرْض ذي فجوات، ومتقطع، وغير منتظم، فتخرج بالتالي مفاعيل الحقيقة الناتجة عن حركة الأفكار وكأنها معكوسة: فهي تُعرض بشكل تلميحات غير مكتملة، وناقصة، ومتقطعة، وكأن منطق البرهان المتناسق قد هجرها نهائيا. وعندما يعتمد التعبير الفلسفي هذه الأساليب لكي يعبّر عن نفسه كتاريخ، فلنذكر هنا الأمثال المدهشة التي يرويها نيتشه (Nietzsche) أو كوجيف، أو لكي يعزف كالموسيقى ـ كالكتابات التي خلّفها فيتغنشتاين (Wittgenstein) ـ فإنه يقترب من الظاهرة الجمالية، حتى ليبدو أنه اتحد بها.

تظهر فلسفة الفلاسفة، تقريبا دائما، كخطاب للشرعنة (للتبرير)، فكأنها تبشر بأن «كل شيء يجب أن يظهر»، ويقتضي أن يُفهم كذلك. الفلسفة الأدبية التي عُرضت هنا، وكأنها الضمير الفلسفي لعصر يمتد تقريبا من سنة 1800 حتى اليوم، ترد على هذه الأطروحة بالرسالة التالية المتخلصة من الأوهام التي ترنّ كلازمة ممزقة في رجْع صدى ساخر: كل شيء يجب أن يزول. هكذا، عند فلوبير أو عند سيلين، يتكّرر المتخيل المتعلق بالجهاز الهضمي، وكأنه دعامة لشعرية كاملة: الكاتب «يبتلع» كل شيء، يهضم الواقع كله، ما يُحدث فيه أثراً وما لا يُحدث، لكي يعيده في نهاية عملية تذكّر بالخيمياء، ولكن بعد أن يُجرّد من ماديته تماماً، وهو الشرط

لوضع الأشياء في كلمات. هناك ضوء قاتم ينبعث من الأدب، إنه يرسم حدود فكر ليلي ومسبّب لليأس، مُقلق إلى حد الرعب، حتى ـ بل بنوع خاص ـ عندما يتخذ مظاهر أنه غير ذي تأثير وأنه مسلّ ومطمئِن: من وجهة النظر هذه، نصوص ساد هي التي تمنح نصوص كينو كل معناها، لأن كل هذه النصوص تتكلم، في قصص متحفظة، مكبوتة، معلّقة حتى الخاتمة، عن نهاية التاريخ. وبالطريقة ذاتها باتاي (Bataille) وسيلين يقودان إلى إعادة قراءة هوغو وفلوبير: انبهار كورنالي يغرقهما في قاذورات مماثلة.

لنرجع إلى الأنماط الفكرية التي نُظّم انطلاقاً منها عرض «تمارين فلسفة أدبية» المقترحة هنا، بحيث نُظهر، من دون أن نتبنّى نهائياً تنظيماً منطقياً لبعضها بالنسبة إلى البعض الآخر، يمكن أن يجعل منها عناصر لنظرية، كيف تترابط في ما بينها، في ما أسميناه شبكتها المشتركة. منذ ما يقرب من قرنين لوجود الأدب كما هو، لم يكفّ عن الدوران حول عدد معين من الموضوعات أو من الصور الاستحواذية، انتظم انطلاقاً منها اجترازها النظري: الإفراط والحد، وفق منظار بلاغة عامة (متمثلة هنا بنصوص ساد وفلوبير وفوكو)، العمق، وفق منظور أنطولوجيا سلبية، صادر من انقلاب قيم الأعلى والأسفل (كما تحقق عند هوغو وباتاي وسيلين)، الصيرورة وفق منظور أنثروبولوجيا تاريخية (معالَجة من قِبل مدام دو ستايل وجورج صاند، وكينو). ولكن بين هذه الرؤى الثلاث، وكأنه بشكل تلقائي، يقام ترابط عبر نظام كامل من الإعادات يعتمد على قواعد القافية الشعرية، مع مفاعيلها الخاصة في الإيقاع والاستباق والعودة إلى الوراء التي تبعثها هذه القواعد، أكثر من اعتماده على إجراءات برهان عقلي يُبنى بالتدرج. بهذا الارتباط يتوصل الأدب إلى أن يفكر في القضايا الأساسية لعالم تاريخي، وذلك بشكل ليس أبداً شكل العقيدة المنطقية.

هكذا، يرمز مسبقاً تدميرُ دير سبيريديون، في رواية صاند، إلى الحريق الذي أتى على لونا بارك (Luna Park) في **صديقي بيارو** (*Pierrot mon ami*): هل يمكن أن ينتهي كتاب أدب بغير كارثة مع استحضار عالم مدمر وكأنه ملغّم بدورة الصّوَر التي تحيط به وتحكم عليه بالموت، عندما «التاريخ» بكل معاني الكلمة ينتهي؟ على صعيد أكثر تجريداً، قضية تواصل الثقافات الذي يمنح كورين (Corinne) نسيجها الخيالي، تستمر متواصلة في التفكير الذي تابعته صاند حول موضوعات التقليد والهرطقة على امتداد حكاية خرافية، كالتي أعدتها مدام دو ستايل، لها دلالة تلقينية: ويبدو أن هذا التفكير يُتابع في الصّيغ المتعددة لـ **تجربة القديس أنطونيوس**، بالسيناريو الأسطوري، ولو بدا أنه يجري بعيدا في الزمان والمكان، يمكن في الآن ذاته أن يخترق العالم التاريخي والخوارقي الذي بنته صاند. ألا نرى كذلك بعض مقاطع من **مئة وعشرون يوما** لساد تمر تحت نظر «بطل» فلوبير المذعور، أو تجري في أكواخ **البؤساء**، على هامش المدينة، حيث أشخاص ينبعثون من الظلام يقومون بهذا «السفر» الخطير الذي يقودهم «إلى آخر الليل»؟

عند ساد، كما عند مدام دو ستايل وصاند وهوغو وكينو، نجد عناصر فكر تاريخي ـ اجتماعي يوجّه مباشرة تركيز البنى السردية، ولو عُرضت هذه العناصر بشكل نُتَف: هو هذا الفكر الذي يؤسّس بنية **مئة وعشرون يوماً** حيث المعرفة والسلطة خاضعان لقانون قصة تنظّم تدريجياً، وهو الذي يسمح كذلك برسم طبع كورين التي تبدو أنها تجسد في صورة حسية فكرة علاقة ثقافية، وهو الذي يمنح سرّ سبيريديون مضمونه الذي يهم كشفه في زمن ما الإنسانية جمعاء، وهو الذي يطلق جان فالجان في استكشافه عالم الأعماق السحيقة، حيث تخرج أعراف المجتمع وقيمه، موضوع نزاع وتجدد في آن

واحد، وهو الذي يمنح التنظيم الديالكتيكي للساحة التي تجري عليها مغامرات بيارو، شخصية كينو، الذي يعاني من الضغوط التي سبّبتها له مواجهة عالم أرضي وعالم سماوي، وهذه الحركة الأخيرة المتناوبة، تجد هي ذاتها نوعاً من التفسير في الصور التي شرحها باتاي في كتاباته الأولى حيث المنطق المتناقض للأعلى والأسفل يصبح أساساً لشعرية هي أيضاً بُنْيةٌ عامة تتواصل من خلالها كل قوى الكون في الوقت نفسه الذي تتناثر فيه.

كل هذه الأفكار المتجسدة في صور، والمتشكلة في حركة الأحرف التي توحي بها، لا تقتصر على إبلاغ رسالة فكرية غامضة، ذات مضمون أيديولوجي محض: إذا ما اكتملت البلاغة الأدبية بشكلٍ دقيق، لا ترجع إلى أيديولوجيا عَصْر ما إلا إذا عارضتها بذاتها، فاصلة إياها عن ذاتها، مظهرةً تناقضاتها الداخلية، أي منتقدةً إياها. يمكننا القول إن البلاغة في حدها الأقصى، تمتصّ الأيديولوجيا، لكي لا «تُرجعها» إلا في شكل لا تعود تُعرف فيه، وقد بطلت أن تثير أو حتى أن تتطلب موافقة مباشرة. من وجهة النظر هذه، روسيل أو سيلين يمثلان، كما يفعل مالارميه، ما هو مطلق في فعل الكتابة الذي يجرّد الواقع من ماديته وفي الآن ذاته يَمنح الأفكار التي يوحي بها عالم مدمَر بالأحداث والكلمات، مَظهراً شبَحياً، يصعب تصديقه واحتماله، وهو في الآن ذاته قوي وتافه، أحمق ومذنب.

من ساد إلى سيلين، يبدو أن الأدب كرّس نفسه لعَرْض كل ما لم يكن ينبغي قوله، فهو يرسل لنا من العالم التاريخي الذي نعيش فيه، صوراً منحرفةً ومشوّهة، فاحشة وفاسدة بشكل نهائي، كما لو كانت هذه الصور تتكوّن في مرآة محطّمة، حيث يولد العالم من جديد أصدق مما هو في الواقع، في الضوء القاسي والساحر الذي لا

يعرف الرحمة تلقيه عليه حقيقة الأسلوب. لأن العالم لا يكون حقيقياً بهذا المقدار إذا لم يُعبِّر عن نفسه أيضاً بواسطة الكتب.

الثبت التعريفي

إبستيمه (Epistémé): في الأصل اليوناني، يعني المعرفة، ولقد ضمنه فوكو (M. Foucault) معنى اصطلاحياً؛ فهو يدلّ في فلسفته على شبكة مغفلة من العلاقات والإرغامات التي تُعَد، انطلاقاً منها الأشكالُ المعرفية الخاصة بكلّ عصر: مواضيع المعرفة ومفاهيمها ومدى صحتها.

إجماعية (Unanimisme): مذهب أدبي مضاد للمذهب الفردي، يوجب على الكاتب المسرحي والروائي، حتى على الشاعر أن يعبّر عن عواطف الجماهير وآرائهم، لا عن عواطف فردية أو عواطف فئة معينة من الناس. مؤسسه رومانز (J. Romains) (1885 ـ 1972).

أخلاقيات/ فلسفة الأخلاق (Ethique): مبحث في موضوع الأخلاق يتناول الأحكام التقويمية المتعلّقة بالأعمال الإنسانية، من جهة اتصافها بالخير أو بالشرّ. يميز الباحثون، بشكل عام، بين الأخلاقيات (Ethique) التي تبحث في قواعد السلوك الإنساني وتوجيهه نحو الخير، بأسلوب هو عادة وصفي، وبين علم الأخلاق (Morale) الذي يغلب عليه الأسلوب المعياري.

أسمانية (Nominalisme): مذهب يقول بأنّ الأفكار العامة أو

الكليات (Les Universaux) ليست سوى الأسماء الدالة عليها. وفي اعتقاد أصحاب هذا المذهب أنّ القوانين العلمية نوع من المصطلحات اللفظية.

حلولية (Panthéisme): مذهب وحدة الوجود بين الله والعالم، إذ إنّ كلّ شيء هو الله، والعالم لا ينفصل عن الله. الله هو روح العالم. مذهب الرواقيين والأفلاطونية الحديثة وسبينوزا (Spinoza).

صورة (Forme): في فلسفة أرسطو، صورة الشيء تعني ما به: قوامه ووجوده بالفعل، مقابل المادة (Matière) التي تعني مبدأ الوجود بالقوة. الصورة هي التي تمنح الوجود بالقوة وجوداً بالفعل. (انظر: مادة).

عضوانية (Organicisme): مذهب علمي وفلسفي يقول إنّ الحياة ناتجة من تركيب الأعضاء وفق نظام معين، وإن المجتمع نوع هو خاص من الكائنات العضوية.

غنوصية/ عرفانية (Gnosticisme): مذهب فكري يدعي مصالحة جميع الأديان والوصول إلى إدراك الأسرار الكبرى، بواسطة معرفة وجدانية باطنية تنتقل بالتقاليد. تعاليمه مستوحاة من فلسفة أفلوطين (Plotin).

قبْلية تاريخية (A priori historique): يعني هذا التعبير في فلسفة فوكو مجمل القواعد التي تحكم أنواع الخطاب المختلفة في مرحلة تاريخية معينة، فتحدد مواضيعها ومفاهيمها ومناهجها. مهمة «الأركيولوجيا» هي البحث في ما يتجاوز هذا التنوع والتعدد في الخطاب والكشف عن الرابط الداخلي العميق الموحّد بينها.

لاكونية (Acosmisme): مذهب ينفي وجود عالم أو ينفي وجود عالم متميزٍ عن الله. وكان سبينوزا يقول، إن الله هو الوجود

(العالم)، فلا داعي لوجود مبدأين منفصلين: الله والوجود، فالوجود (يسميه الطبيعة (Nature)) من حيث هو كلٌّ واحد (Natura naturans) هو الله، ومن حيث هو كثرة (Natura naturata) هو العالم بأشيائه ومفرداته. لذا عرف مذهبه بمذهب وحدة الوجود، وكان قد سبقه إليه الفيلسوف المتصوف محيي الدين بن عربي.

مادة/ هيولى (Matière): في فلسفة أرسطو وامتداداتها السكولستيكية، تدلّ على كلّ ما هو عام وغير محدد في الكائن، بعكس الصورة (Forme) التي تنقل الموجود بالقوة إلى موجود بالفعل.

متعالٍ/ مفارق (Transcendantal): الوجود الذي يسمو فوق المادة ولا يندمج فيها. في فلسفة كَنْت (Kant)، ما هو مستمد من المبادئ القبلية (A priori). (انظر: مثولية).

مثولية (Immanence): وجود شيء أو مبدأ في شيء أو مبدأ آخر وجوداً ملازماً لا يتعدى إلى شيء آخر غيره.

مفارقة (Paradoxe): قضية تخالف العرفَ العام أو منطقَ الأحداث المألوف وما هو متوقّع.

نقد موضوعاتي (Critique Thématique): مذهب في النقد الأدبي ينطلق من المفهوم الموسيقي لـ «التيمة» أو الموضوعة (Thème). الأثر الأدبي يصدر عن عالم خيالي خاصّ بالمؤلّف، تنسجه الموضوعات التي هي الإشارات أو العلاقات في هذا العالم الخيالي، ومهمة الناقد الكشف عن هذا العالم وإعادة بنائه. يركّز النقد الموضوعاتي على علاقة «أنا» المؤلّف بالعالم الخارجي، فيبرز مقولات الإدراك الحسي (Les Catégories de la perception)، وعلاقة الوعي بالمعطيات الحسية. الموضوعات الكبرى التي هي

بطبيعتها تتكرّر بأشكال مختلفة في الأثر الأدبي تؤلّف بنيته الأساسية التي هي رؤيا الكاتب الجوهرية ومجمل هواجسه ونظرته إلى العالم. من أعلام هذا المذهب النقدي: ستاروبينسكي (J. Starobinski)، ريتشارد (J. -P. Richard)، بوليه (G. Poulet)، باشلار (G. Bachelard).

ثبت المصطلحات

Opératoire	إجرائي
Eschatologie	آخروية
Ethique	أخلاقيات
Rejet	إرجاء (في علم العروض)
Intérioriser	استبطن
Idéaliser	أضفى مثالية
Cilvage (psychanalyse)	انشطار
Ontologie	أنطولوجيا
Erotisme	إيروسية
Synthèse	تركيب/ توليف
Temporalisation	تزمين
Transcendance	تعالٍ/ مفارقة
Intersubjectivité	تفاعل الذوات
Apologie	تقريظ
Initiatique	تلقينيّ

Analogie	تماثل
Représentation cognitive	تمثيل إدراكيّ
Dualisme transcendental	ثنائية متعالية
Orthopédie	جبارة (تجبير الأعضاء)
Anagramme	جناس القلب
Manade	حدث
Factualité	حدثية
Panthéisme	حوليّة
Epilogue	خاتمة
Fantastique	خارق/ خوارقي
Connotation	دلالة ضمنية
Souterrain	ديماسي
Diagramme	رسم بياني
Processus	سيرورة
Farme	شكل/ صورة
Déictique	صوري/ جوهري
Typologie	علم تصنيف الأنماط
Cosmogonie	علم نشأة الكون
Déontologie	علو الواجبات / أدبيات
Finalité	غائية
Gnose	غنوصيّة (عرفانية/ معرفة روحية)
Altérité	غيرية
A priori historique	قبْلية تاريخية
Intentionnalité	قصدية

indice	قرينة
Acosmisme	لاكونية
Substance	مادة/ جوهر
Théorème	مبرهنة
Immanence	مثولية
Corpus	مدوّنة
Tératologie	مساخة/ علم الأجنة المسوخة
Dilemme	معضلة
Paradoxe	مفارقة
Conceptualiser	مَفْهَمَ (كوّن مفهوما)
Conceptualité	منظومة المفاهيم
Thème	موضوعة/ ثيمة
Pulsion	نزوة
Généalogie	نسابة (علم الأنساب)
Finidude	نهائية
Monsime	وحدة الوجود

المراجع

Books

Alexandrian, Sarane. *Le Socialisme romantique*. Paris: Seuil, 1979.

Aristote. *Poétique*. [s. l.: s. n., s. d.].

Auffret, Dominique. *Alexandre Kojève: La Philosophie, l'état, la fin de l'histoire*. Paris: B. Grasset, 1990. (Figures/ Grasset)

Balayé, Simone. *Les Carnets de voyage de Madame de Staël*. Contribution à la genèse de ses oeuvres, préf. de la comtesse Jean de Pange, le séjour en Angleterre <1813-1814>, une étude de Norman King. Genève: Droz, 1971. (Etudes de philologie et d'histoire; 19)

Balzac, Honoré de. *Facino Cane*. [s. l.: s. n., 1836].

Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Editions du seuil, 1971. (Collection tel quel)

Bataille, Georges. *Documents*. Edition établie par Bernard Noël. Paris: Mercure de France, 1968.

———. *Oeuvres complètes*. Présentation de Michel Foucault. Paris: Gallimard, 1970-1988. 12 vols.

Vol. 1: *Premiers écrits*.

———. *La Peinture préhistorique: Lascaux, ou la naissance de l'art*. Genève: Skira, 1955.

Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: Un Poète lyrique à l'apogée*

du capitalisme. Traduit de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste, d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann. Paris: Payot, 1982. (Petite bibliothèque payot)

Bergson, Henri. La Pensée et le mouvant. 3ème édition. Paris: PUF, 1955.

Bory, Jean-Louis. *Eugène Sue, le roi du roman populaire*. Paris: Hachette, 1962.

Bréhier, Emile. *Histoire de la philosophie*. Paris: PUF, 1981. (Quadrige)

Breton, André. *Anthologie de l'humour noir*. Paris: J. J. Pauvert, 1966.

BuLuis. *Mon dernier soupir*. Paris: Ramsay, 1986. (Ramsay poche cinéma; 3)

Calvino, Italo. *La Machine littérature*. Paris: Seuil, 1984.

Caradec, François. *Vie de Raymond Roussel (1877-1933)*. Paris: J.-J. Pauvert, 1972.

Céline, Louis-Ferdinand. *Cahiers de l'Herne*. Paris: Livre de poche, 1988. (Biblio-essais; no. 4081)

. *Entretiens avec le Professeur Y*. Paris: Gallimard, 1955.

. *Romans*. Paris: Gallimard, 1981. 4 vols. (Bibliothèque de la pléiade; 157)

Vol. 1: *Voyage au bout de la nuit. Mort à crédit*.

Chateaubriand, François-René. *Mémoires d'outre-tombe*. Edition nouvelle établie d'après l'éditeur. Paris: Gallimard, 1946. (Bibliothèque de la pléiade; 67)

Chestov, Lev Isaakovitch Chvartsman. *L'Idée de bien chez Tolstoi et Nietzsche, philosophie et predication*. Traduit du russe par T. Rageot-Chestov et G. Bataille, introduction de Jules de Gaultier. Paris: J. Vrin, 1949.

Chevalier, Louis. *Classes laborieuses et classes dangereuses: A Paris, pendant la première moitié du XIXa siècle*. Paris: Le Livre de poche, 1978. (Le Livre de poche/ collection pluriel)

Creuzer, Georg Friedrich. *Religions de l'antiquité considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologi-*

ques. Ouvrage traduit de l'allemand du Dr. Frédéric Creuzer; refondu en partie, complété et développé par J. -D. Guigniaut, publié par L. -Ch. Soyer, avec la collaboration de A. Maury et E. Vinet. Paris: Treuttel et Würtz, 1825-1851. 4 tomes.

Debray-Genette, Raymonde, Gérard Genette and Tzvetan Todorov. *Travail de Flaubert*. Paris: Editions du seuil, 1983. (Points; 150)

Deleuze, Gilles. *Foucault*. Paris: Editions de minuit, 1986.

Deprun, Jean. *De Descartes au romantisme: Etudes historiques et thématiques*. Paris: J. Vrin, 1987. (Vrin-reprise)

Derrida, Jacques. *Marges de la philosophie*. Paris: Editions de minuit, 1972. (Collection critique)

Descombes, Vincent. *Le Même et l'autre: Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*. Paris: Editions de minuit, 1979. (Collection critique)

Diderot, Denis. *Oeuvres complètes*. Ed. chronologique. Paris: Le Club français du livre, 1971.

———. *Oeuvres complètes*. Ed. chronologique. Paris: Le Club français du livre, 1970.

Durkheim, Emile. *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*. [s. l.]: [s. n.], 1917.

Escarpit, R. *La Définition du terme littérature: Actes du IIIe congrès de l'association internationale de littérature comparée*. Utrecht: [s. n.], 1961.

Flaubert, Gustave. *Oeuvres complètes de Gustave Flaubert*. Paris: Club de l'honnête homme, 1971-1976. 16 vols. (Club de l'honnête homme)

Vol. 4: *La Tentation de saint Antoine*.

Vol. 5: *Bouvard et Pécuchet*.

Foucault, Michel. *Michel Foucault, philosophe: Rencontre internationale, Paris, 9, 10, 11 janvier 1988*. Paris: Editions du seuil, 1989. (Des Travaux)

———. *Les Mots et les choses: Une Archéologie des sciences humaines.* Paris: Gallimard, 1966.

———. *Naissance de la clinique: Une Archéologie du regard médical.* Paris: Presses universitaires de France, 1963. (Galien; histoire et philosophie de la biologie et de la médecine)

———. *Raymond Roussel.* Paris: Gallimard, 1963. (Le Chemin)

Gérando, Joseph-Marie. *Histoire comparée des systèmes de philosophie.* Paris: Henricks, 1804.

Gouhier, Henri Gaston. *Les Conversions de Maine de Biran, histoire philosophique du sentiment religieux en France.* Paris: J. Vrin, 1947.

Haeckel, Ernst Heinrich Philipp August. *Histoire de la création des êtres organisés d'après les lois naturelles.* Traduit de l'allemand par le docteur Ch. Letourneau. Paris: C. Reinwald et cie, 1874.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Gesammelte Werke.* Ed. Hermann Glockner. [n. p.: n. pb., n. d.].

———. *Leçons sur la philosophie de l'histoire.* Traduction par J. Gibelin. Paris: J. Vrin, 1946.

———. *Leçons sur l'histoire de la philosophie: Introduction, système et histoire de la philosophie.* Traduit de l'allemand par J. Gibelin. Paris: Gallimard, 1970. (Idées) 2 vols.

———. *Préface de la «phénoménologie de l'esprit». Traduction, introduction, notes par Jean Hyppolite. Paris: Aubier-Montaigne, 1966. (La Philosophie en poche; 3)*

Heine, Heinrich. *Lutèce: Lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France.* Présentation d'Ephraïm Harpaz. Paris; Genève: Slatkine, 1979. (Ressources; 43)

Hollier, Denis. *La Prise de la Concorde: Essais sur Georges Bataille.* Paris: Gallimard, 1974. (Le Chemin)

Hugo, Victor. *Oeuvres complètes.* Edition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, avec la collaboration d'Eliette Vasseur. Paris: Le Club français du livre, 1969. 11 vols.

———. *Oeuvres complètes.* Edition chronologique publiée sous

la direction de Jean Massin, avec la collaboration d'Eliette Vasseur. Paris: Le Club français du livre, 1967. 4 vols.

Janet, Paul. *Le Matérialisme contemporain en Allemagne*. Paris: Baillière, 1864.

Kant, Immanuel. *Critique de la faculté de juger*. Traduction par A. Alexis Philonenko. Paris: J. Vrin, 1965.

———. *Fondements de la métaphysique des mœurs*. Traduction française par Victor Delbos. Paris: Delagrave, 1960.

———. *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*. Traduction française par R. Kempf. Paris: Vrin, 1953.

Kojève, Alexandre. *Esquisse d'une phénoménologie du droit: Exposé provisoire*. Paris: Gallimard, 1982.

———. *Introduction à la lecture de Hegel*. Leçons sur la «phénoménologie de l'esprit» professées de 1933 à 1939, à l'école des hautes études, réunies et publiées par Raymond Queneau. Paris: Gallimard, 1947.

Kostitzin, V. A. *Biologie mathématique*. Paris: Armand Colin, 1937. (Collection Armand Colin; no. 200)

Laërce, Diogène. *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*. Traduction nouvelles avec notice, introduction et notes par Robert Genaille. Paris: Garnier-flammarion, 1965.

Leiris, Michel. *Roussel l'ingénu*. Fontfroide-le-haut: Fata Morgana, 1987. (Explorations)

Lély, Gilbert. *Vie du marquis de Sade*. Paris: Gallimard, 1952-1957. 2 vols.

Leroux, Pierre. *De L'Humanité, de son principe, et de son avenir, ouì se trouve exposée la vraie définition de la religion, et où l'on explique le sens, la suite, et enchaînement du Mosaisme et du Christianisme*. Paris: [s. n.], 1840. 2 tomes.

Lubac, Henri de. *La Postérité spirituelle de Joachim de Flore 2, de Saint-Simon à nos jours*. Paris: Lethielleux; Namur: Culture et vérité, 1981. (Le Sycomore, série horizon; 8)

Maret, Henri. *Essai sur le panthéisme, dans les sociétés modernes*. Paris: Debécourt, 1840.

Marx, Karl. *Contribution à la critique de l'économie politique.* Traduit de l'allemand par Maurice Husson et Gilbert Badia. Paris: Editions sociales, 1957.

——. *Le Dix-huit brumaire de Louis Bonaparte.* [s. l.: s. n., s. d.].

Maupassant, Guy de. *Contes et nouvelles.* Textes présentés, corrigés, classés et augmentés de pages inédites par Albert-Marie Schmidt, avec la collaboration de Gérard Delaisement. Paris: A. Michel, 1957.

Moleschott, Jacob. *La Circulation de la vie: Lettres sur la* physiologie en réponse aux lettres sur la chimie de Liebig. Paris: Baillière, 1866.

Pétrement, Simone. *Essai sur le dualisme chez Platon, les gnostiques et les manichéens.* Paris: PUF, 1947.

Platon. *Phédon.*

Pommier, Jean. *George Sand et le rêve monastique: Spiridion.* Paris: Nizet, 1966.

Queneau, Raymond. *Bords; mathématiciens, précurseurs, encyclopédistes.* Illus. de Georges Mathieu. Paris: Hermann, 1963.

. *Le Dimanche de la vie.* Paris: Gallimard, 1951.

. *Une Histoire modèle.* Paris: Gallimard, 1966.

. *Pierrot mon ami.* Paris: Gallimard, 1942.

——. *Le Voyage en Grèce.* Paris: Gallimard, 1973.

Queval, Jean. *Raymond Queneau: Essai de Jean Quéval.* 3ème édition. Paris: P. Seghers, 1971. (Poètes d'aujourd'hui; 72)

Renan, Joseph Ernest. *Oeuvres complètes.* Edition définitive établie par Henriette Psichari. Paris: Calmann-Lévy, 1949.

. *Oeuvres complètes.* Edition définitive établie par Henriette Psichari. Paris: Calmann-Lévy, 1948. 10 tomes.

Tome 2: *Feuilles détachées.*

Ribot, Th. *La Philosophie de Schopenhauer.* Paris: Baillière, 1874.

Roudinesco, Elisabeth. *La Bataille de cent ans: Histoire de la psychanalyse en France.* Paris: Editions Ramsay, 1982-1986.

Roussel, Raymond. *Comment j'ai écrit certains de mes livres.* Paris: A. Lemerre, 1935.

Sade, marquis de. *Idées sur les romans.* [s. l.: s. n., 1800].

———. *Oeuvres complètes du marquis de Sade.* Paris: Pauvert, 1986-1991. 15 vols.

Vol. 1: *Les Cent vingt journées de Sodome.*

Sainte-Beuve, Charles Augustin. *Correspondance générale.* Recueillie, classée et annotée par Jean Bonnerot. Paris: Stock, 1935-1961. 6 vols.

Sand, George. *Correspondance.* Textes réunis, classés et annotés par Georges Lubin. Paris: Garnier, 1969.

———. *Oeuvres autobiographiques: Histoire de ma vie.* Texte établi, présenté et annoté par Georges Lubin. Paris: Gallimard, 1970-1971. 2 vols. (Bibliothèque de la pléiade)

. *Spiridion.* Note de présentation de Georges Lubin. Plan de la tour: Editions d'aujourd'hui, 1976. (Les Introuvables)

Sartre, Jean-Paul. *Situations I.* Paris: Gallimard, 1947.

Scherer, Edmond Henri Adolphe. *Mélanges d'histoire religieuse.* Paris: [s. n.], 1864.

Simonnet, Claude. *Queneau déchiffré.* Paris: Julliard, 1962.

Sismondi, Jean Charles Léonard Simonde de. *De la littérature du midi de l'Europe.* Paris: Treuttel et Würtz, 1813. 4 vols.

Sollers, Philippe. *L'Ecriture et l'expérience des limites.* Paris: Editions du seuil, 1971. (Points littérature; 24)

Staël-Holstein, Germaine de. *Oeuvres complètes de Madame la baronne de Staël-Holstein.* Genève: Slatkine reprints, 1967. 2 vols.

———. *Oeuvres complètes de Mme la Bonne de Staël-Holstein.* Paris: Firmin-Didot frères et Cie, 1836. 2 vols.

Sue, Eugène. *Atar-Gull.* Paris: C. Vimont, 1831.

———. *Les Mystères de Paris.* Paris: Ch. Gosselin, 1842.

Tocqueville, Alexis de. *Souvenirs d'Alexis de Tocqueville.* Nouvelle

édition, conforme au texte original, augmentée de fragments inédits et précédée d'une introduction de Luc Monnier. Paris: Gallimard, 1942.

Volterra, Vito. *Les Associations biologiques au point de vue mathématique*. Par Umberto d'Ancona. Paris: Hermann et cie, 1935. (Actualités scientifiques et industrielles; 243)

———. *Leçons sur la théorie mathématique de la lutte pour la vie*. Paris: Gauthier-Villars et cie, 1931.

Wittgenstein, Ludwig. *Remarques mêlées*. Traduit de l'allemand par Gérard Granel. T.E.R.: Bilingue, 1984.

Periodicals

Bataille, Georges. «Hegel, la mort et le sacrifice.» *Deucalion*: no. 5, 1955.

Bozzetto, Roger. «Eugène Sue et le fantastique.» *Europe*: Novembre-décembre 1982.

Calvino, Italo. «Philosophie et littérature.» *Times*: 1967.

«Compte rendu de comment j'ai écrit certains de mes livres.» *Nouvelle revue française*: no. 268, janvier 1936.

Derrida, Jacques. «La Mythologie blanche: La Métaphore dans le texte philosophique.» *Poétique*: no. 5, 1971.

Foucault, Michel. «La Bibliothèque fantastique.» *Cahiers Renaud-Barrault*: no. 59, mars 1967.

———. «Préface à la transgression.» *Critique*: nos. 195-196, août-septembre 1963.

Hollier, Denis. «Le Matérialisme dualiste de G. Bataille.» *Tel quel*: no. 25, 1966.

«Interview avec Madeleine Chapsal.» *L'Express*: no. 312, 14 juin 1957.

Leiris, Michel. «Conception et réalité chez Raymond Roussel.» *Critique*: no. 89, octobre 1954.

———. «De Bataille l'impossible à l'impossible *Documents*.» *Critique*: nos. 195-196, août-septembre 1963.

——. «Documents sur Raymond Roussel.» *Nouvelle revue française*: no. 259, avril 1935.

Leroux, Pierre. «L'Humanité et le capital.» *Revue sociale*: no. 6, March 1846.

Métraux, Alfred. «Rencontre avec les ethnologues.» *Critique*: nos. 195-196, août-septembre, 1963.

Nancy, Jean-Luc. «Logodaedalus.» *Poétique*: no. 21, 1975.

Poétique: no. 21, 1975.

La Révolution surréaliste: no. 12, décembre 1929.

: no. 6, 1926.

Sartre, Jean-Paul. «Un Nouveau mystique.» *Cahiers du sud*: 1943.

Conferences

Volterra, Vito. *Fluctuations dans la lutte pour la vie, leurs lois fondamentales et de réciprocité*. Conférence présentée à la société mathématique de France. Paris: Gauthier-Villars, 1938.

الفهرس

ـ ت ـ

ـ ث ـ

ـ ج ـ

ـ ح ـ

ـ خ ـ

ـ د ـ

- ر -

- ز -

- س -

- ش -

- ص -

- غ -

ـ ل ـ

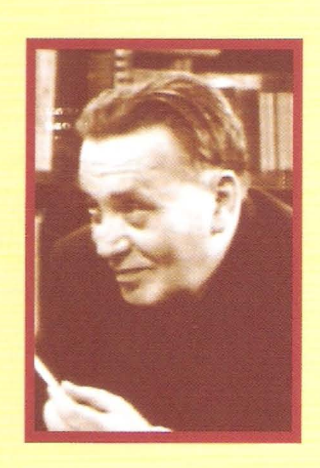
ـ م ـ

ـ ن ـ

ـ هـ ـ

بمَ يفكر الأدب؟

تطبيقات في الفلسفة الأدبية



- أصول المعرفة العلمية
- ثقافة علمية معاصرة
- فلسفة
- علوم إنسانية واجتماعية
- تقنيات وعلوم تطبيقية
- آداب وفنون
- لسانيات ومعاجم

«...إذا كان الأدب لا «يفكّر» كما تفكّر الفلسفة، ولا يحتمل وجود أفكار فلسفية جاهزة تضاف اليه وتُنتزَع منه، لأنها تكون بمثابة خلايا ميتة في جسد حيّ، وإذا لم يكن فناً لغوياً صرفاً ولا شكلاً خالياً من مضمون، فإنّ الأدب وهو يُنتج أشكالاً وصوراً وأنماطاً تعبيرية وصفية وسردية وحوارية، يُنتج في الآن ذاته «أفكاراً» ويطلق «رسائل»، ولكنها ليست أفكاراً مجردة كما هي المفاهيم الفلسفية، وليست رسائل مباشرة، كما هي الرسائل في التوجيهات الأخلاقية والمبادئ التعليمية، وكونها كذلك لا ينتقص من قيمتها كتجارب فكرية، بل يُكسبها صفة خاصة ويمنحها بُعداً آخر. إنها نسيج ضمن نسيج متشابك الخيوط كثير التشعب، متعدّد الألوان، على الباحث أن يُحسن تمييزها وملاحقة تعرجاتها والتفافاتها من دون أن ينقلها الى نطاق آخر، ومن دون أن يجردها من طبيعتها الأدبية...»

- **بيار ماشيري**: فيلسوف فرنسي. ولد عام 1938. أستاذ في جامعة ليل الثالثة (فرنسا). من مؤلفاته:

Pour une théorie de la production littéraire (1966), *Hegel et la société* (1984), *Avec Spinoza* (1992).

- **د. جوزيف شريم**: أستاذ في جامعة الروح القدس ـ الكسليك، لبنان.



المنظمة العربية للترجمة

الثمن: 12 دولاراً
أو ما يعادلها

ISBN 978-9953-0-1372-5
9 789953 013725